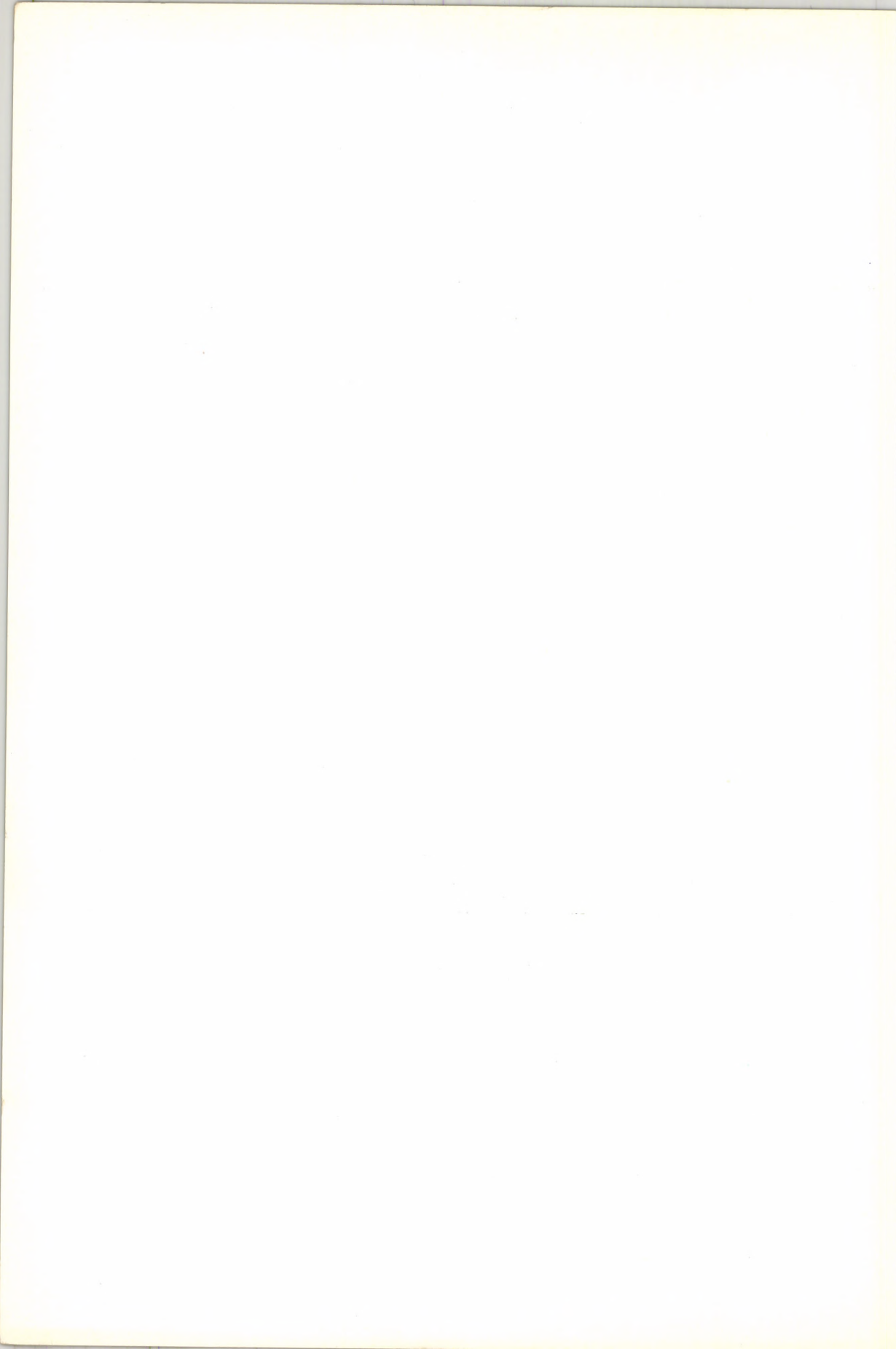


TÁNCTUDOMÁNYI  
TANULMÁNYOK

1961-1962





TÁNCSTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK  
1961—1962





# TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1961-1962

SZERKESZTETTE

DIENES GEDEON

KIADJA

MŰVÉSZETI SZAKSZERVEZETEK SZÖVETSÉGE

TÁNCMŰVÉSZETI SZAKOSZTÁLYA

TUDOMÁNYOS BIZOTTSÁGA

BUDAPEST 1962

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

MORVAY PÉTER  
PESOVÁR ERNŐ  
PETHES IVÁN

A fedőlapon: Matisse, A tánc

© Művészeti Szakszervezetek Szövetsége  
Táncművészeti Szakosztály

Printed in Hungary

A kiadásért felel: Körtvélyes Géza

A kézirat nyomdába érkezett: 1962. december 5

Terjedelem: 21.75 (A/5) papírív

63 - 13532 - Révai-nyomda, Budapest V., Vadász utca 16



## TARTALOMJEGYZÉK

### SZÍNPADI TÁNC

*Körtvélyes Géza*

A magyar balettművészet tizenöt éve 11

*Tamás László*

Korszellem a XVII. századi balettben 25

*Pápai László*

Tánc, film, televízió 45

### TÁNCELMÉLET

*Vitányi Iván*

Az anatómia jelentősége a tánc elemzésében 63

*Dienes Gedeon*

A mozgó ember és környezete 75

### NÉPTÁNCKUTATÁS

*Lányi Ágoston*

Lippentős 99

*Borbély Jolán*

Egy horvát tánc típus magyar vonatkozásai 137

*Katona Imre*

Kubikosbálok 197





## CONTENU

### SCENE

<i>G. Körtvélyes</i>	
Quinze années de ballet hongrois	22
<i>L. Tamás</i>	
L'actualité dans les ballets du 17 <sup>ième</sup> siècle	42
<i>L. Pápai</i>	
Danse, cinéma, télévision	59

### THEORIE

<i>I. Vitányi</i>	
L'importance de l'anatomie dans l'analyse de la danse	73
<i>G. Dienes</i>	
L'homme en mouvement et le voisinage du corps	95

### RECHERCHES

<i>A. Lányi</i>	
La figure dite „lippentős”	135
<i>Ĵ. Borbély</i>	
Les connexions hongroises d'un type de danse croate	193
<i>I. Katona</i>	
Les bals de terrassiers	206





*SZÍNPADI TÁNC*





# A MAGYAR BALETTMŰVÉSZET TIZENÖT ÉVE<sup>1</sup>

Körtvélyes Géza

## *A felszabadulás előtt*

A magyar balettművészet történetében 1930-tól új, önálló szakasz kezdődik: a fejlődés tempója meggyorsul, és innen indulnak el azok a szálak, amelyek a mához is elvezetnek.

A 30-as évek a szovjet és a nyugati balettművészet fejlődésében is nagyfontosságú, külön szakasz. A Szovjetunióban, ahol a fejlődés ez időben teljesen önállónak mondható, az 1930-as évekig eldőlt a harc a proletkultos hagyománytagadás, illetve újatkeresés és a klasszikus balett hívei között — az utóbbiak javára. Így születnek meg az első történelmi és irodalmi témájú többfelvonásos szovjet balettek (*Párizs lángjai*, *Bahcsiszeráji szökőkút*), majd az évtized második felében a nemzeti köztársaságok saját balettegyüttesei és a hivatásos néptánc-együttesek, amelyek a nemzeti-népi jellegű fejlődés megindulását, a balett és a néptánc ötvöződését eredményezik. Az évtized záróakkordjaként születik meg az addigi fejlődés legkiemelkedőbb eredménye, a túlzott irodalmi és pantomimikus jelleget is leküzdő, költőiességében és táncosságában is legsikerültebb alkotás — Lavrovszkij *Rómeo és Júliája* (1940).

Nyugat-Európában és az Amerikai Egyesült Államokban a harmincas években terjednek el és erősödnek meg a megszűnt Gyagilev Együttes művészeinek közvetítésével az Orosz Balett eredményei és indul meg ezeknek hatására Angliában, Franciaországban és az USA-ban a sajátos nemzeti balettművészet tudatos és aránylag gyorsütemű kialakulása. Az egyes országokban a fejlődés természetesen jelentős mértékben eltér a helyi viszonyok és hagyományok szerint, valamint attól függően, hogy milyen tényezők hatottak a gyagilevi örökségből. Az viszont lényegében azonos, hogy az Orosz Balett által közvetített, illetve a fokini baletthagyomány ápolása, a neoklasszikus, a zenei jellegű törekvések és a gyagilevi modernista (különböző képzőművészeti, zenei és irodalmi izmusok és mozdulatművészeti hatás) szakasz kísérletei, a jazz, a revü és varieté stílusa is beáramlik az új balettekkel való kísérletezésbe.

A magyar balett fejlődésében a nyugati szférához kapcsolódott. E másfél évtized koreográfiái jellegét hazánkban — bár egy-egy jelentős alkotásával Milloss Aurél (*Prometheus*) és Nádas Ferenc (*Sylvia*) is gazdagította repertoárunkat — egészében Cieplinsky és Harangozó munkássága határozta meg.

<sup>1</sup> A Táncművészeti Szakosztály Balett-tagozata 1961. június 5-i vitájának referátumából.



Az a fellendülés, amely az Operaház zenei életében az 1920-as évek közepétől, Radnai Miklós igazgató működése idején megindult, rövidesen a balettben is éreztette hatását. 1928-ban Gaubier, volt Gyagilev-táncos tanítja be a *Háromszögletű kalapot*, 1929—30-ban Kölling Rudolf svéd balettmester a *Seherezádét*, — 1930/31-es évadban pedig sikerül több évre szerződtetni Jan Cieplinsky lengyel balettmestert, a Gyagilev és a Pavlova társulat volt tagját. Cieplinsky 1930—35 között jelentős koreográfiai tevékenységet folytatott az Operaházban. Legjobb műveiben: a *Faust*, az *Aida*, a *Carmen* és a *Sába királynője* betétekben, vagy pl. a *József legenda* és a *Sakuntala* c. balettjeiben fejlett zenei érzékével és felkészültségével, modern formanyelvi törekvéseivel és kiváló stílusérzékével tűnt ki és tulajdonképpen folyamatosan elsőnek közvetítette hazánkban az Orosz Balett modern koreográfiai szemléletét, egyéni megformálásban. Emellett például a *Magyar ábrándok* esetében sikeresen „rándult ki” a magyar népi táncok világába is, a magyar nemzeti balett megteremtésére azonban nem vállalkozhatott.

E feladat megoldását és ezzel a magyar balettművészet fejlődésének jelentős fordulatát az 1936/37-es évad hozta meg. Ekkor a *Csárdajelent* bemutatásával születik és indul meg Harangozó Gyula realisztikus szemléletű, nemzeti jellegű, karakterisztikus és modern koreográfiai művészete, amely — ha nyugateurópai rokonát keressük — Massine korai szakaszával mutat hasonlóságot. A következő években balettkarunk olyan jeles Harangozó-műveket mutat be, mint a *Poloveci táncok*, a *Francia saláta*, a *Rómeo és Júlia* és a *Fából faragott királyfi* (tulajdonképpen elkészült a *Csodálatos mandarin* koreográfiája is), amelyekkel a magyar koreográfiai művészet a korabeli európai balettművészet első vonalába zárkozhatott fel.

Ez a fellendülés azonban úgy és csak azért következhetett be, mert az 1937/38-as évad megnyitására a színház végre kiemelkedő felkészültségű klaszikus balettmestert kapott Nádas Ferenc személyében, aki munkássága során — aránylag rövid idő alatt — nemcsak kiváló szólistákat, hanem nemzetközi méretekben is elsőrendű balettkart nevelt fel, s ezzel eléggé fel nem becsülhető segítséget nyújtott a magyar balett fejlődéséhez. Ha még ehhez hozzávesszük, hogy Márkus László megtartotta és továbbfejlesztette a megelőző „Radnai-korszak” eredményeit, ő maga kiváló rendező és olyan munkatársak állnak mellette, mint Oláh Gusztáv, Nádasdy Kálmán, Fülöp Zoltán és Márk Tivadar (akiket még Radnai gyűjtött maga köré), akkor megérthetjük, hogy a harmincas évek közepén az előző évek fokozatos fejlődéséből szinte minőségi ugrás következett be a balettben. A már elért magas zenei színvonal, a felkészült és tehetséges alkotógárda kifejlődése és egymást kiegészítése végre összegeződik és lendítő erőt adott az akkori követelményeknek jórészt megfelelő, korszerű balettművészet kifejlődéséhez.

Ezen összegezésben külön kell kiemelnünk Oláh Gusztáv jelentős, egyre növekvő befolyását és szerepét a magyar balett innét kezdődő fejlődésében. Oláh Gusztáv, a nagytehetségű és felkészültségű díszlet- és jelmeztervező, színpadi író



és rendező egyaránt járatos a színház, a zene, a tánc és a képzőművészetek világában (maga is zenei előadóművész), — némiképp Benois-hoz hasonló módon nem pusztán díszlet és jelmeztervezője számos balettprodukciónak, hanem sok esetben szövegírója, dramaturgia és rendezője — inspirálója s egyre inkább közvetlen szellemi irányítója lesz a balett munkájának, — éppen a koncepcionális alkotói egység megteremtésében játszik nagy szerepet. Ismeri a Gyagilev Együttes „titkát”, ezért törekszik arra, hogy lehetőleg állandó alkotói kollektívát hozzon össze és elősegítse a termékeny alkotói légkör megteremtését, ami a nagy balettművek megszületésének úgyszólván elengedhetetlen feltétele. Tulajdonképpen csak hivatalos szentesítése a már kialakult tényleges helyzetnek, amikor 1942-ben a balett igazgatójává nevezik ki.

A harmincas évek fellendülését jól jelzi az is, hogy aránylag sok és sokféle balettbemutatóra került sor. A bemutatók és felújítások száma 1935—44 között meghaladta a negyvenet és ezt akkor is jelentősnek mondhatjuk, ha e művek kisebb-nagyobb egyfelvonásos baettek voltak. Ami különösen fontos — a zenei repertoár széles és magas színvonalú: Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Csajkovszkij, Borodin, Rimszkij-Korszakov, Richard Strauss, Debussy, Ravel, Sztravinszkij, De Falla, Milhaud, Kodály, Weiner és Bartók művei találhatók műsoron. Mindez együttvéve komoly fejlődés, a magyar balettművészet kibontakozásának képét mutatja.

Ez a fejlődés annál jelentősebb, mivel a két világháború közötti ellenfordulmi rendszer tudvalevően nem kedvezett a haladó szemléletű művészeti irányzatok meghonosodásának és hazai kibontakozásának. Emlékezzünk vissza: Móricz Zsigmond, József Attila, Derkovits vagy akár Bartók és Kodály művészete akkor tulajdonképpen harci kérdés volt, akiknek tevékenységét minden erővel igyekeztek kiszorítani a művészeti élet periferiájára, vagy legalábbis megszelídíteni működésüket. Ez a légkör nyilvánvalóan visszahatott az Opera viszonylag zártabb világára is. Egyébként ennek következménye, hogy a legújabb nyugati zene- és táncdrámák nem kerülhettek közvetlenül át az Operaház színpadára, s hogy például a *Csodálatos mandarint* „kényes témája” miatt a felszabadulás előtt nem mutathatták be. Másrészt: a népi témák és táncok színpadra vitelében romantikus, túlstilizáló tendencia érvényesült, ami alól az alkotó művészek sem tudták kivonni magukat. Ilyen körülmények között a zenei igényességet és a realiztikus, nemzeti jelleg behatolását a balett-munkába komoly eredménynek tekinthetjük.

#### 1945 és 1956 között

Felszabadulásunk *közvetlenül* nem hozott lényeges változást balettművészetünk fejlődésében, és ez szükségszerűen következik társadalmi-művészeti fejlődésünk általános menetéből és üteméből, továbbá a balett korábban kialakult és még megmaradó viszonylagos elzártságából, a színház jellegéből és a balett műfaji sajátosságaiból.



1949-ig társadalmunkban éles harc folyt a reakciós polgári és a haladó szocialista erők közt, és ez a harc még nem dőlt el egyértelműen a szocialista erők javára. Balettművészetünk alapvonásai 1949-ig lényegében azonosak azzal, ami 1936 óta folyamatosan kifejlődött. A felszabadulás utáni három-négy évben ehhez az összképhez új vonások járultak, mégpedig a nyugati értelemben vett modern zenei és koreográfiai irányzat megerősödése. 1949-ig újabb Ravel, Sztraviszskij, Prokofjev és Bartók-bemutatók<sup>2</sup> követik egymást, Janine Charrat tanítja be nálunk újszerű, zenei invenciójú neoklasszicista műveit, és mint koreografus színpadra lép Vashegyi Ernő is, akinek már első művei is figyelemre méltó koreografusi erényekről tanuskodnak.

Az összkép természetesen nem ilyen egysíkúan rózsaszín és egyszerű, több negatív vonás is tarkítja. Aránylag kevés a klasszikus koreográfiánk, a repertoáron levő és új művek szemlélete, művészi színvonala korántsem egyértelműen és egyenértékűen jó (zenei és koreográfiai szempontból), több gyenge, sőt formalista alkotás is műsoron van.

Azt mondhatnánk, az 1949/50-es évek hozták meg sok szempontból a fordulatot a magyar balettművészet fejlődésében is. Vajnonen és Armasevszkaja ekkor tanítják be a *Diótörőt* és a *Párizs lángjait*; legjobb balettmestereinknek kilenchnapos tanfolyamon átadják a Vaganova-rendszert — és 1950 őszén nyílik meg az Állami Balett Intézet is. E fordulat felhajtó ereje mindmáig tart, de legérteljemesebben az 1950/53-as években hatott és irányváltozást jelentett balettművészetünk történetében.

A szocialista társadalmi erők győzelmével érkezett el az ideje annak is, hogy megismerkedjünk a szovjet balettművészetrel és elsajátítsuk addig elért legjobb eredményeit és hagyományait. Ez a megismerkedés nagyszerű értékekkel gazdagította balettművészetünket úgyszólván minden vonatkozásában.

Ez a gazdagodás elsősorban a klasszikus baletthagyomány terén következett be a *Diótörő* és a *Hattyúk tava* bemutatásával, amely darabok megkövetelték a klasszikus technika további elmélyítését, igazolták szükségességét. Részben abból, ahogy ezeket a klasszikus műveket átdolgozók felfrissítették, de főleg újabb alkotásaiból, a *Párizs lángjai* és a *Bahcsiszeráji szökőkút* bemutatásából ismerkedett meg a magyar szakma és közönség a szovjet koreográfia 1930-as éveinek klasszikus eredményeivel, koreográfiai stílusaival. E két mű újszerűen hatott úgyszólván mindenkre, témáik sajátos felfogásával, drámai-formanyelvi megoldásaival s főleg műfaji téren: azelőtt nálunk nem játszottak háromfelvonásos baletteket, amelyek egész estét betöltő drámai történésükkel magukkal ragadó színházitáncos élményt nyújtottak a közönségnek, a szereplőknek pedig fejlődő jellemeiket megfogalmazó szerepeket adtak, — igénybe véve és továbbfejlesztve ezzel teljes táncosi-színészi tehetségüket és felkészültségüket.

<sup>2</sup> 1945-ben került sor *A csodálatos mandarin* magyarországi prömierjére.



Jórészt a szovjet darabok hatására vált oly rohamosan közismertté és népszerűvé néhány év alatt hazánkban a balettművészet, hiszen 1951-től kezdve a fővárosunkban már két színházban láthattak nívós balettelőadásokat, és e két színházban mindmáig telt házak előtt játsszák a közkedvelt szovjet táncjátékokat is.

Természetesen mindez nem maradhatott hatás nélkül a magyar koreográfiái és előadóművészi fejlődésre sem — így születtek meg az első többfelvonásos magyar baettek: Harangozó Gyulától a *Keszkenő* (1951) és a *Coppélia* (1953). Vashegyi Ernőtől a *Bihari nótája* (1954), amelyek nem másolva használták fel a szovjet koreográfiák eredményeit, s a magyar koreográfiai művészet nemzeti és realisztikus irányú fejlődésében jelentős helyet foglalnak el. Ezek a Harangozó-koreográfiák, hozzájuk számítva még az 1945/49 közötti egyfelvonásos művek közül a *Térzenét* (J. Strauss—Kenessey) és a *Furfangos diákokat* (Farkas F.), a szerzőt alkotó erejének teljében mutatják. Úgy tűnik, hogy ezekben a művekben nemcsak a felszabadulás előtti erények találhatók meg újbóli-eredeti megvalósulásban, hanem Harangozó korábbi (jórészt ösztönös) realista szemlélete tudatosabbá válik — a humoros és szatirikus karakterizálásban, s nem utolsósorban (épp a felszabadulás eredményeképp kibontakozó néptáncmozgalom hatására) a *Furfangos diákokban* és a *Keszkenőben* a néptáncok művészi feldolgozása elmélyül: a táncok népi-nemzeti jellege hitelesebb, s ezáltal meggyőzőbb, hitelesebb lesz a stilizálás, az ábrázolás is.

A *Coppéliában* viszont a sajátos harangozói humor éri el ismét tetőpontját, és a főszerepben egészen egyedülálló értékű pantomim-monológ születik. Maga a darab egészében realisabbá, hihetőbbé válik, szinte új életre kel és közelebb kerül korunk igényeihez is.

Vashegyi Ernő művészete Harangozóétól lényegesen különböző, egyéni képet mutat. Lírai, zenei jellegű, — tulajdonképpen azokban a művekben bontakozik ki legtisztábban, amelyeket a színházon kívüli önálló koncertműsoraiban mutatott be. Vashegyihez talán Debussy művészete áll legközelebb — a *Csónakban*, *A lenhajú lány*, *A faun délutánja*, *A négerke* koreográfiáiban talált leginkább magára, de jó stílusérzékkel és gazdag táncos fantáziával oldotta meg a modern, könnyebb fajsúlyú zeneművek (Gershwin és Chaplin) koreográfiai megjelenítését is. Mai napig műsoron levő egyetlen önálló új balettjének, a *Bihari nótájának* is legnagyobb értéke épp a koreográfia gazdagsága és magas művészi színvonala. A balett nemzeti táncaink hitelesebb balettszínpadra állításával is ékeskedik, romantikus-verbunkos stílusával a magyar reformkor művészi képét idézi.

Az új művek megszületése mellett a fejlődés lényeges eredménye, hogy számos fiatal táncos tehetsége bontakozott ki éppen ezen művek hatására, és a fejlődésben mind jelentősebb szerepet játszott és játszik az Állami Balett Intézet is.

Mi a jelentősége az Állami Balett Intézet létesítésének, működésének balettművészetünk mai fejlődésében? Egyrészt: az Állami Balett Intézet, mint önálló



pedagógiai intézmény, nemcsak a fiatal táncosok szakmai oktatásával, hanem emberi-művészi nevelésével, az általános műveltség gimnáziumi szinten történő elsajátításával is felkészíti az ifjú művésznövendékeket hivatásuk gyakorlására; másrészt szakmai oktatásába szervesen beépítette a klasszikus orosz, illetve szovjet balettpedagógia rendszerbe foglalt eredményeit, és ezzel a képzés terén is bekapcsolta a magyar balettművészetet a szovjet balett sajátos stíluskörébe, abba a stíluskörbe, amelyet ma már szerte a világon a klasszikus balett elsőrendű táncirányzatának tekintenek.

A képzés és nevelőmunka szelleme és célkitűzése összhangban van az általános szocialista szemléletű nevelői célkitűzésekkel, — azzal, hogy a növendékek jó hazafiakká, öntudatos állampolgárokká, szocialista művészekké fejlődnek, akik az új magyar művészet kialakításának nagy ügyét szolgálják.

Az Intézet emellett az utóbbi évektől kezdve vizsgaelőadásaival sikeresen kapcsolódott be a magyar koreográfiai művészet fejlesztésébe is, részben koreográfiák felújításával, részben új bemutatókkal. Ezek közül több mű általános elismerést vívott ki, például Nádasi: *Chopiniana*, Hidas: *Róma kútjai* című koreográfiája, Lőrincz: *Ácisz és Galathea* és az *Egy faun délutánja* című művei.

Ezek az eredmények, mint említettük, négy-öt év alatt bontakoztak ki, — a fejlődés azonban sohasem jár csak eredményekkel. A munkába mindig csúszhatnak hibák, sőt az eredményeknek is lehet negatív hatása. Ez történt a mi esetünkben is, ami ugyancsak az általános kultúrpolitikai fejlődéssel kölcsönhatásban jelentkezett. Ez idő tájt, 1949—53 között a kulturális élet irányításában egyre inkább jellemzővé vált bizonyos türelmetlenség, a fejlődés túlságos siettetése és az elért eredmények túlbecsülése, ami ugyanakkor együttjárt a meggyőző elvi harc helyett adminisztratív intézkedésekkel, az irányításban pedig elburjánoztak a bürokratikus módszerek. Demokratikus és szocialista hagyományaink ápolása és fejlesztése, valamint a szovjet kultúra eredményeinek felhasználása terén is történtek hibák és ezen túl általában az értelmiségiekkel szemben megmutatkozott általánosító jellegű bizalmatlanság is lassította és csorbította a tényleges kulturális fejlődés menetét.

Minálunk ilyen jellegű hiba felütötte a fejét már az első lépéseknél is, amikor 1949—50-ben, összhangban a felsőbb vezetés kívánságaival, az Operaház vezetősége túlságosan is sommás szelektálást végzett a korábbi repertoárban, ráadásul ezen intézkedés értelméről s helyességéről nem is igyekezett kellőképp meggyőzni azokat, akiket ez legközelebről érintett, — a koreografusokat és táncosokat. Nem mondható helyesnek az a 180°-os fordulat sem, amivel úgyszólván teljesen szakítottak a nyugati balettművészet különböző eredményeivel és irányzataival (zenei és koreográfiai téren egyaránt), sokszor így összemosva az értékest az értéktelennel, és ez eleve kétségessé tette az intézkedés meggyőző erejét is. Ezzel járt együtt a balettzenei repertoár jelentős szűkülése és részben színvonalbeli visszaesése, a magyar koreográfiai művészet eredményeinek, koreografusaink



képességének és fejlődőképességének alaptalan lebecsülése, elsősorban a színházon belül, de ez túlterjedt a színház falain is. Az eredeti magyar bemutatók száma jelentősen megcsappant, lassan a futó darabok művészeknek és a közönség egyrésznének is megszokottakká váltak, — ugyanakkor a foglalkoztatás a két színházban erősen megnövekedett és mindezek hatására, főleg 1953—54 óta egyre romlott a belső hangulat. A művészek előtt elhomályosult a perspektíva, kevés volt az erkölcsi és anyagi elismerés, egyre fojtogatóbbá vált a külföldtől való elzárkózás, — hogy csak a legfontosabbakat említsük meg.

### 1956 és 1961 között

Az ellenforradalom felszámolása után fokozatosan helyreállt a rend hazánkban, de ez nem ment simán, hanem nehézségek és áldozatok árán. Nemcsak a gazdasági és politikai életben kellett megindítani a munkát, hanem az emberek felzaklatott és megzavarodott gondolat- és érzelmvilágában is rendet és megnyugvást kellett teremteni.

1957-ben nehéz helyzet hárult a balettre is. A munkát folytatni kellett, a repertoár-darabokat újból be kellett állítani és az égető felújítás — új bemutató probléma-komplexumból is valamit legalább meg kellett oldani. Mindez a feladat és nehézség Harangozó Gyula, Nádas Ferenc és a megcsorbult létszámú balettkar nyakába szakadt.

Párhuzamosan egész életünk stabilizálódásával és egy megalapozottabb, realisabb fellendülés kibontakozásával az elmúlt három évad hozott bizonyos eredményeket balettművészetünkben, azonban az alapvető problémák zöme még mindig megoldatlan maradt.

Eredménynek tekinthetjük balettfelújításaink egyrésztét, elsősorban a *Fából faragott királyfit* és a *Seherezádét*, továbbá Eck Imrének, mint tehetséges fiatal koreográfusnak jelentkezését az Operaházban balettbetétekkel és első önálló balettjével, a *Csongor és Tündével*. Tovább gazdagította klasszikus és új szovjet repertoárunkat a *Giselle* és a *Gajane* bemutatása, s lényeges hatást gyakorolt szakembereinkre is, és a közönségre is a két vendégszereplő szovjet balettegyüttes bemutatkozása, elsősorban a leningrádi Kirov Operáé, amely a *Kővirág* bemutatójával meggyőző ízelítőt adott a modern stílusú szovjet kísérletek eredményeiből. Hosszú idő után végre megszülettek balettkarunk külföldi: pozsonyi, bucaresti és lengyelországi, valamint kisebb együttesek berlini és távolkeleti vendégszereplései,<sup>3</sup> és folytatódott immár hagyományossá vált sikeres szereplésünk a moszkvai és bécsi VIT-ek kulturális versenyein is.

<sup>3</sup> Újabb vendégszerepléseink: az Állami Operaház balettegyüttese Torinóban és Helsinkiben lépett fel. A Pécsi Balettegyüttes Drezdában, Lódzban, Helsinkiben és Bayreuthban szerepelt. Ezenkívül Kún Zsuzsa, Lakatos Gabriella, Orosz Adél, valamint Fülöp Viktor, Havas Ferenc és Róna Viktor egyéni fellépései a Szovjetunióban, Németországban, Franciaországban, Angliában és az Egyesült Államokban.



Változatlanul problémát jelentenek azonban, illetve új problémaként jelentkeznek a következők: a felújítások és az új bemutatók nem jártak egyértelműen pozitív eredményekkel. A *Babatündér* és a *Bolero* koreográfiája ma már elavultnak hat, és a *Háromszögletű kalap* felújításával sem lehetünk teljesen elégedettek: talán célszerűbb lett volna az eredeti Gaubier-féle koreográfiát bemutatni.

A *Ludas Matyi* — új nemzeti balett, magyar téma, magyar zeneszerző és koreográfus művészi feldolgozásában. Ennek az irányzatnak a folytatása, amelyben Harangozó oly jeles eredményeket ért el, csak helyeselhető. A megvalósítással kapcsolatban azonban felmerül a kérdés: helyes volt-e a témát az eredeti történettel szemben a szinte túl könnyed vígjáték irányába fejleszteni, a néptáncok feldolgozásában pedig — éppen Harangozó mester korábbi eredményeire hivatkozva — nagyobb hitelességet kívánnánk.

Amit kisebbrészen közvetlen tapasztalatból, nagyobbrészt filmekről ismertettünk meg a szocialista országok, és egyes nyugati országok balettművészeti törekvéseiből, ahhoz képest — de hozzátehetjük: a „művelődéspolitikai irányelvek” adta lehetőségekhez képest is — nálunk az új utak keresésében bátoratlanságot, ernyedtséget tapasztalhatunk. Gondoljunk a leningrádi *Kővirágra* vagy az egyes személyes tapasztalatokból és a sajtóból hozzánk eljutott hírekre az *Othellóról* és a *Paganiniról*;<sup>4</sup> Gene Kelly és Maurice Béjart filmről megismert törekvéseire, amelyek közül egyesek esetleg vitathatók, de a bátor újatkeresés igénye vitán felül áll — s akkor úgy látszik, hogy *mi nem vagyunk sem eléggé klasszikusok, sem eléggé modernek* és ez zenében, koreográfiában, díszlet- és jelmez-megoldásokban is megmutatkozik. Szükséges lenne ezért, hogy elsősorban az alkotó művészek jobban megismerhessék a nemzetközi balettművészet eredményeit, és operaházunkban vendégül láthassunk különböző országokból koreografusokat és szólistákat,<sup>5</sup> valamint kisebb balettegyütteseket,<sup>6</sup> hiszen ezek nemcsak a közönség érdeklődését keltenék fel, de a mi okulásunkra is szolgálhatnának.

A problémával szorosan összefügg, hogy még mindig aránylag kevés az új bemutató,<sup>7</sup> és nincsen több évre szóló bemutatótervünk sem, — ez a legsúlyosabb probléma az egész komplexumban. Balettzenei helyzetünk csak kicsit javult, az alapprobléma és hiány megmaradt. Hiba az is, hogy az utóbbi években nem a legjobb és legújabb szovjet koreográfiákat vettük át és mutattuk be, — külföldi vendégszerepléseink pedig felvetették az utazóprogram és szervezeti mozgékony-ság kérdéseit.

<sup>4</sup> 1961 nyarán a moszkvai Nagy Színház balettkara a *Paganinit* bemutatta a budapesti Operaházban.

<sup>5</sup> 1962. január 12-én és 14-én a párizsi opera szolótáncosai Liane Daydé és Michel Renault a *Giselle*-ben és a *Hattyúk Tavában* mutatkozott be a budapesti Operaházban.

<sup>6</sup> 1961. májusában Alicia Alonso és kubai balettegyüttese két műsort adott az Erkel Színházban. 1962. április 6. és 9-e között a londoni Festival Ballet öt előadást adott Operaházunkban.

<sup>7</sup> Bemutató, jellegű felújításban láttuk 1962 márciusában Harangozó *Francia Salátáját*, továbbá április elején Lavrovskij koreográfiájával Prokofjev *Rómeó és Júlia* c. balettjét.



E problémákból egyenesen következnek a balett tennivalói is. A fontosabbak a következők:

a) Készüljön többéves bemutató terv, mégpedig aszerint:

- milyen értékes balettzenék és nemzetközi méretekben elismert régi és új koreográfiák hiányzanak repertoárunkból;
- milyen új, meglevő, illetve megalkotandó témák és művek bemutatását óhajtják a magyar zeneszerzők és koreográfusok;
- milyen darabokat kellene és lehetne változtatlanul vagy új koreográfiával felújítanunk saját régebbi repertoárunkból.

(Nyilvánvaló, hogy milyen nyereséget jelentene számunkra, ha a Szovjetunióból a *Chopiniana*, a *Kővirág*, az *Othello* és a *Paganini* — Angliából a *Vérnász* és az *Invitation*, Franciaországból pl. az *Algák* c. baletteket mi is bemutatnánk. — Zenei szempontból szinte luxusnak látszik, hogy nem játszunk a *Prometheus*, a *Don Juan*, a *Petruska*, a *Daphnis és Chloe* c. kiváló balettzenéket, és még sorolhatnánk tovább.)

b) Jelentkezik és egyre égetőbbé fog válni a magyar balettkoreografus utánpótlás nevelésének kérdése. A tehetséges, ígéretes fiatalokat dolgoztatni kell és nevelni, elsősorban kisebb-nagyobb megbízásokkal színházon belül és kívül. (Ebből a szempontból különösen fontos lenne állandó *táncszínház* létesítése Budapesten, ahol a különféle hazai és külföldi táncegyüttesek fellépése mellett a fiatalok új munkái is színpadot kapnának.) Szükséges a tehetséges koreografusok külföldi tanulmányútra küldése is.<sup>8</sup>

c) A balett vezetőinek jobban meg kell ismerkedniük a jelenlegi nemzetközi eredményekkel, ami szükséges saját, hazai fejlődésünk szempontjából, de feltétlenül szükséges ahhoz, hogy a társulatnak „külföldképes” repertoárja legyen.

d) Foglalkozni kell a balettművészet fejlődésének általános és konkrét elvi-szakmai problémáival, mivel ezek megoldása elősegítheti a koreográfiai alkotómunka fejlődését. Ez különösen az új élet ábrázolásának esztétikai-műfaji problémáira vonatkozik, mivel e téren mutatkozik a legnagyobb lemaradás.

e) Emelni kell a balettkritika eszmei-szakmai színvonalát, amely elsősorban a sajtó feladata, de ebben segítséget kell nyújtssanak a különféle állami és szakmai intézmények is (Á.B.I., Szakosztály). Nagyobb hangsúlyt és nagyobb támogatást kell kapjon a művészeti tudományos munka is, amely elősegítheti az elvi-esztétikai problémák megoldását és a kritika színvonalának emelkedését is.

f) Állami feladattá kell tenni az igényes balettalkotások és alakítások filmen való megörökítését. Ez egyaránt fontos a művek, az alakítások megörökítése, a felújítások, a pedagógiai és a tudományos (a tánc történeti és esztétikai) munka szempontjából is. Ma már meg lehet akadályozni, hogy a táncművészet produktumai nyomtalanul elpusztuljanak — a megoldás útja: a hangosfilm felvétel.

<sup>8</sup> Eck Imrét az 1962. év folyamán a Táncművészeti Szakosztály rövid tanulmányútra küldte Csehszlovákiába és a Szovjetunióba.



*Balett a vidéki színházakban 1945 és 1961 között*

A legutóbbi évekig az Állami Operaház a magyar balettművészet egyetlen fellegetője volt és Budapest kulturális monopolhelyzetének fokozatos megszűntetése a táncművészet területén rendkívül lassan érvényesült. Tulajdonképpen tízéves lemaradás felszámolása volt a feladat, mivel az 1949-ben megszűnt szegedi balettkar színvonalas produkciói óta hasonló feltételekkel: megfelelő koreografussal, balettmesterrel, létszámmal és munkakörülményekkel rendelkező balettkar csak ebben az évadban jött létre, a pécsi együttes megszületésével.

Az a balettkar, amely 1946-tól 49-ig Zsedényi Károly, majd Lőrinc György vezetésével Szegeden működött, bebizonyította, hogy van talaja vidéken is a balettművészetnek, lehet és szükséges is balettkar sikeres működtetése a legnagyobb vidéki városainkban. — Szegeden ekkor huszonnégyszáz tagú balettkar működött és három évad alatt tizenegy balettet mutattak be: Mozart, Delibes, Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov, Hubay, Kodály, Bartók, Jemnitz és Veress Sándor zenéjére, — klasszikus, népi és modern baletteket; így pl. Lőrinc György mutatta be először Magyarországon a *Csodálatos mandarint* az eredeti — modern környezetben. A koreográfiák és az előadások színvonala meglehetősen változó volt, de pl. a *Seherezádéről* és a *Csodálatos mandarinról*, a kritikák és a kollegák visszaemlékezései szerint akkor elismerően nyilatkoztak. Főleg sikeres szólista alakítások emelkedtek ki, a problémákat viszont általában a kislétszámú balettkarhoz képest túl nagyméretű vállalkozások okozták. Munka azonban folyt és csak sajnálni lehet, hogy az idő előtt megszakadt.

1949 és 55 között sehol az országban nem volt produkcióképes tánckar, az operatársulattal rendelkező vidéki színházaknál sem, tehát balettművészetünk újabb fellendülésének eredményeiből csak a budapesti közönség részesedhetett igazán. Először az 1956—57-es évadban létesült Téry Tibor vezetésével kislétszámú tánckar Miskolcon, amely 1957—58-ban három darabot mutatott be (*Babatiündér*, *Bolero*, *Seherezáde*), — azonban a megfelelő munkához az alapvető feltételek hiányoztak — ideértve a megfelelő táncosokat és koreográfusokat is. Szegeden 1958-tól szépen megindult a kar létszámbeli fejlesztése. Önálló produkcióra, Sugár Rezső *Ácisza és Galathea*-ja ősbemutatójára az 1958/59-es évadban került sor, amelyre Árkos Judit, a tánckar vezetője készített koreográfiát. Az 1960—61-es évadban mutatták be Harangozó Gyula betanításában a *Fából faragott királyfi*t (budapesti vendégzólístával) és Dávid Gyula: *Nádasban* című művét, Árkos Judit koreográfiájával.<sup>9</sup>

Az eddigi legbiztatóbb lépésnek a pécsi balettkar létesítését tekinthetjük, amely az 1959/60-as évadban alakult meg és munkájához a színház vezetősége minden segítséget megad. Vidékre először ehhez a színházhoz kerültek az Állami

<sup>9</sup> 1962. február 24-én a Szegedi Színház bemutatta Casella *Korsóját* és Ravel *Bolero*-ját Ligeti Mária koreográfiájával.



Balett Intézetet végzett táncosok és ez meg is mutatkozott az évad két önálló baletttestjének színvonalán.

Az első műsorban Téry három koreográfiáját mutatták be, amelyek közül a *Káddár Kata* volt új mű (Kincses József fiatal pécsi zeneszerző muzsikájára), a másik kettő Miskolcon bemutatott *Bolero* és *Seherezádé* volt. Az 1960. áprilisában sorra kerülő második estre Lőrinc György a *Faun délutánját* és Dávid Gyula *Ácis* és *Galathea*ját, Eck Imre *Komédiások* c. koreográfiáját (Kabalevskij zenéjére) és Téry Tibor *Korsó* c. koreográfiáját (Casella zenéjére) tanította be. — 1960–61-es évadban szerződött Eck Imre a színházhoz, amely immár egész kis törzsgárdát kapott az Állami Balett Intézettől, s e kettő együtt a munka ugrásszerű fejlődéséhez vezetett. Eck Imre bátor kísérletező kedvvel három új, egyéni stílusú kisbalettet mutatott be, fiatal magyar zeneszerzők muzsikájára s mindhárom darab Eck eddigi legjobb művei közé tartozik.<sup>10</sup> Egyéni szemlélete, amelyben a konkrét látvány mélyebb, nem egyszer szimbolikus értelmet is hordoz, sajátos mozdulati formanyelv alakítása, amelyben a klasszikus balett elemei csak alapul szolgálnak, sajátos stílust teremtettek meg. Eck a mai élet tánc-színpadra vitelével is kísérletezik s ebben tulajdonképp egymaga áll ma a balettművészetben hazánkban.<sup>11</sup>

Mindezt azonban még csak a kezdetnek tekinthetjük, mivel még Szegeden sem megoldott a balettmester és a tánc kari létszám problémája — s ugyanez vonatkozik Miskolcra és újabban Debrecenre is.<sup>12</sup> A probléma ma éppen az, hogy a színházak most hirtelen akarják behozni a sokéves lemaradást, ami önmagában véve és általános kultúrpolitikai szempontból is kívánatos és helyes, csak arra kell itt vigyáznunk, hogy mindez ésszerű és reális számítással, tervezéssel történjék.

A kialakuló vidéki balettkaroknak sajátos feladataik vannak és lehetnek, de semmiképpen sem az, hogy konkurráljanak az Állami Operaházzal, amelynek elsődleges helyzetét a végzős Állami Balett Intézeti táncosok elosztásában továbbra is meg kell tartani. E vidéki együttesek kis létszáma megköveteli, de lehetővé is teszi, hogy rövidebb lélegzetű kamarabalettekkel kísérletezzenek, tehát témában, műfajban és zenében még mozgékonyabbak is lehetnek, s mindez együttvéve az egész magyar balettkultúra javát szolgálhatja.

Budapest, 1961. június 5.

<sup>10</sup> Szokolay *Az iszonyat balladája*, Vujicsics *Változatok egy találkozásra* és Hidas *Concerto a szívárvány színeire*.

<sup>11</sup> Eck Imre további koreográfiákat mutatott be: 1961. június 2-án: Bartók *Dívertimento*, Ránky *1514* és Maros *Bányász ballada*, majd 1962. február 23-án: Purcell *Etüdök*, Szöllösy *Oly korban éltem*, Gulyás *Pókháló* és Decsényi *Képtelen történet*. Továbbá 1962. december 21-én „Balett-est 1963” címen: Couperin *Etüdök No 2*, Bukovy *A parancs*, Maros *Hétköznapi requiem* és Rossini *Nyitány*.

<sup>12</sup> 1961. őszétől Debrecenbe Kemény Melinda lett a balettmester és az 1961–62. évadban koreográfiát készített d'Ambrosi *Efezusi özevegé*hez. A szegedi balettkar 1961. szeptembere óta több táncost kapott az Állami Balettintézet végzett növendékei közül és 1962. őszén a színház szerződtette Baróthy Zoltánné balettmesternőt.



## QUINZE ANNEES DE BALLET HONGROIS

G. Körtvélyes

A partir de 1930, une phase nouvelle s'ouvre dans l'histoire de la chorégraphie hongroise. L'évolution musicale générale à l'Opéra National de Budapest est suivie d'un développement à rythme rapide du ballet. De 1930 à 1935, c'est le maître polonais Y. Czeplinski qui lui transmet sa conception personnelle des acquisitions du Ballet Russe de Diaghilev; en 1936, Gyula Harangozó se voit confier la direction du corps de ballet de l'Opéra de Budapest et ses compositions mènent à la création des valeurs éprouvées de l'art chorégraphique national. Ses oeuvres représentatives et modernes, d'une conception réaliste et de caractère national élèvent le ballet hongrois aux premiers rangs de la danse européenne.

Ces remarquables résultats n'auraient pu être atteints sans la contribution effective et l'excellent travail éducatif du maître de ballet Ferenc Nádas, tandis que Gusztáv Oláh, dessinateur de décors et de costumes, librettiste et metteur en scène de grand talent, joua également un rôle très actif dans cette évolution. Par le nombre important des créations, par un vaste répertoire musical et par un niveau toujours plus élevé des interprétations, le ballet hongrois arriva alors à son apogée d'avant la libération.

Les effets de la libération ne se firent sentir, au sein de l'art chorégraphique hongrois, qu'à partir de la saison de 1949—1950, quand vint le moment d'assimiler une part notable des enseignements de l'école et du répertoire russo-soviétiques (*Casse-Noisette*, *Le Lac des Cygnes*, *Flammes de Paris*, *La Fontaine de Bahtchiséraïl*), renforçant ainsi les bases classiques de notre ballet, implantant le genre des compositions en trois actes et imprégnant notre chorégraphie des conceptions et des thèmes du ballet soviétique. Les premiers grands ballets hongrois en plusieurs actes passent alors la rampe: *Le Fichu* (*Keszkenő*, en 1951) et *Coppélia* (en 1953), nouvelles oeuvres de Gy. Harangozó, *La Chanson de Bihari* (Bihari nótája, en 1954), chorégraphie de Ernő Vashegyi. Par leur conception et leur caractère national, ces ballets permirent l'épanouissement des résultats précédemment atteints. Ce fut également au cours de cette période, en 1956, qu'eut lieu l'importante reprise du *Mandarin Merveilleux* de Béla Bartók, chorégraphie de Gy. Harangozó.

En 1950 fut inauguré l'Institut National du Ballet de Budapest qui — outre les connaissances spéciales de la danse réparties sur neuf années — fournit à ses élèves une formation secondaire augmentée de



cours spéciaux sur les arts. A la suite de toutes ces mesures, dans les années suivantes, le ballet devint un art particulièrement populaire en Hongrie.

Des erreurs furent cependant conjointes à ce rapide essor: la sélection opérée dans le répertoire d'avant 1949 s'avéra par trop sommaire et mécanique; le nombre des nouvelles créations fut excessivement réduit; une rupture inopportune fut consommée entre le ballet occidental et la danse hongroise.

Après la contre-révolution de 1956, la liquidation de ces lacunes commença. Au cours des dernières années, le corps de ballet de l'Opéra de Budapest s'est produit dans plusieurs pays et nombre de créations et de reprises réussies ont eu lieu (*Shéhérazade*, *Le Prince taillé dans du bois* et *Matyi Ludas* de Gy. Harangozó; *Csongor et Tünde* de Imre Eck; reprises des versions soviétiques de *Giselle* et de *Gayané*). Cependant, nous ne pouvons nous enorgueillir d'expériences hardies, de nouveautés en nombre suffisant: par rapport au rythme d'évolution de l'art de la danse en URSS et en Europe occidentale, la Hongrie demeure encore en arrière.

Il découle de tous ces faits qu'il est nécessaire de dresser un plan des créations échelonnées sur plusieurs saisons, de prendre grand soin de la relève des chorégraphes et de se rallier d'une manière plus efficace au circuit des échanges internationaux en mettant à notre profit le meilleur des innovations dans le monde. Il faut également relever le niveau de notre critique chorégraphique et assurer enfin la conservation sur pellicule des oeuvres marquantes de la chorégraphie hongroise.

En province, un corps de ballet vécut à Szeged de 1945 à 1949 et des formations à effectifs restreints se produisirent, à partir de 1957, à Miskolc, Szeged et Pécs. Parmi celles-ci, l'ensemble de Pécs se présente comme le plus heureux et le plus fécond: Imre Eck y a imposé un style personnel, moderne et audacieux. En deux saisons, il a présenté dix oeuvres originales. Le corps de ballet du Théâtre National de Pécs est solidement cultivé, composé déjà en majeure partie des élèves sortants de l'Institut National du Ballet. Comme le développement des corps de ballet de province est jugé très important en Hongrie, il ne fait pas de doute qu'on continuera à leur assurer de bons maîtres de ballet et des interprètes doués.

## ILLUSTRATIONS

1. Vainonen: *Le Lac des Cygnes* (Tchaïkovsky)  
Scène finale du IV<sup>e</sup> acte.
2. Vainonen: *Flammes de Paris* (Assafiev).  
Acte III.
3. Harangozó: *Le Fichu* (Kenessey).  
Gabriella Lakatos et Ferenc Havas au IV<sup>e</sup> acte
4. Harangozó: *Coppélia* (Delibes).  
Gyula Harangozó dans le rôle de Coppélius
5. Harangozó: *Le Prince taillé dans du Bois* (Bartók).  
Klotild Ugray et Ferenc Havas
6. Harangozó: *Le mandarin merveilleux* (Bartók) Gabriella Lakatos et  
Ernő Vashegyi.
7. Eck: *Toile d'Araignée* (Gulyás)



*A MAGYAR BALETTMŰVÉSZET 15 ÉVE*

*KÉPMELLÉKLETEK*



1. Vajnonen: *Hattyúk tava* (Csajkovszkij)  
IV. felvonás zárójelenete





2. Vajnonen: *Párizs lángjai* (Aszafjev)  
III. felvonás

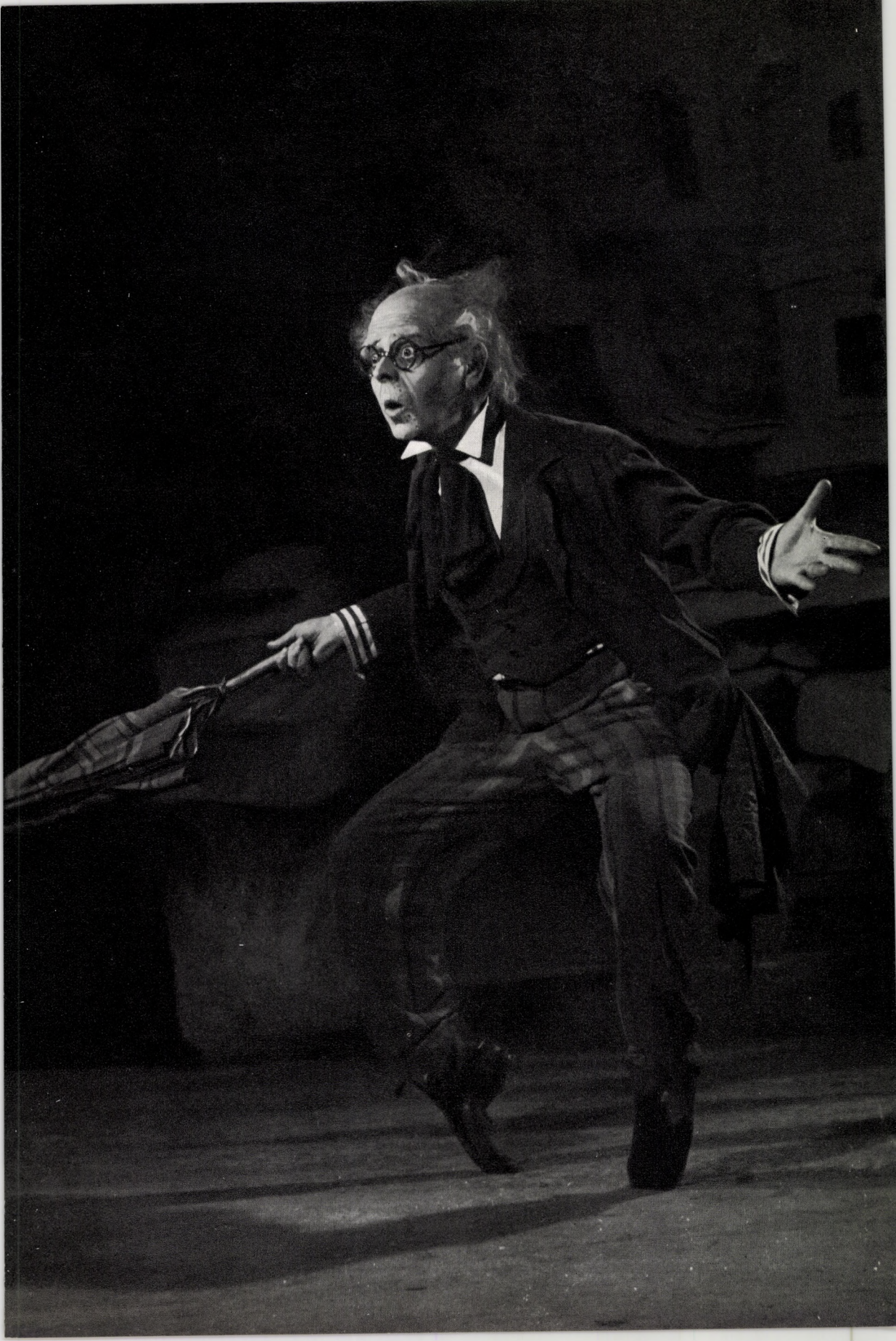




3. Harangozó: *Keszkenő* (Kenessey)  
IV. felvonásában Lakatos Gabriella és Havas Ferenc

4. Harangozó: *Coppelia* (Delibes)  
Coppelius Harangozó Gyula







5. Harangozó: Fából faragott királyfi (Bartók)  
Ugray Klotild és Havas Ferenc







6. Harangozó: A csodálatos mandarin (Bartók).  
Lakatos Gabriella és Vashegyi Ernő



7. Eck: *Pókháló* (Gulyás)





## Lehet-e mai témájú balettet írni?

Korunkban, ha a tánc művészete és színpadi műfajai létjogosultságra és jövőre tartanak igényt, alkalmazkodniok kell ahhoz az általános érvényű követelményhez, amelyet szellemi életünk irányítói és a közönség egyaránt támaszt minden művészi megnyilvánulással szemben: korunk változásait és problémáit híven tükröző, mai témájú műveket kell a táncszínpadon létrehozni. És milyen kevés színpadi mű tud valóban eleget tenni ennek a követelésnek, amely pedig a szocialista realizmusért folyó szellemi erőfeszítés megindulásától kezdve sok elvi megfogalmazást kapott.

Ennek a modernségnek és korszerűségnek követelése a színpadi zene és a táncművészet terén egyenesen a műfaj életrevalóságának és létjogosultságának vitatásához vezetett. Abból a dramaturgiai megfontolásból kiindulva, hogy a mű igazolása csak „a társadalmi célok igazsága és helyessége lehet”, egy német esztétikus nyíltan felveti a kérdést: „Lehet-e mai tárgyú operát írni?”<sup>1</sup>

A táncjátékok alkotói számára ez a probléma nálunk ma nem kérdés, hanem világos parancs: *Kell* mai témájú táncműveket írni! Viszont, aki egy-két évtizedre visszatekintve figyelmesen követi a színpadi tánc fejlődését, sok pozitív értéket fedezhet fel, de a legjobb akarattal sem állíthatja, hogy a ma táncművészete szorosan beleilleszkedett korunk életébe, és valóban összeforrott azokkal a forradalmi, szellemi változásokkal, amelyeknek ugyanakkor annyi más téren tanúi vagyunk.<sup>2</sup>

És ha érvet vagy ellenérvet a történelemben, a múltban keresünk, kettőzött érdeklődéssel figyelhetünk fel egy 1937-ben megjelent francia balett-történet

<sup>1</sup> *Nagyvilág*, 1960., 7. köt., 70. kk. (Érdekes, hogy Rékai A. igenlő válasza ugyanazzal az érveléssel él, amelyet mi is alkalmazunk a balettre: megmutatja, hogy az opera történetében bőségesen akadt olyan pillanat, amikor a dalmű témáját saját korából merítette, sőt nem egyszer kora haladó eszméinek szolgálatába is szegődött. Ami pedig egyszer megoldható feladat volt, miért ne lehetne ma is az?)

<sup>2</sup> A hazai viszonyok felmérése helyett, amelynek erősen bíráló élt kellene adnunk, olyan tekintélyekre hivatkozunk, amelyek részben magyarázzák, ha nem is mentik, a nálunk is bőven mutatkozó negatívumokat: „Balettünk sikereit aligha lehet vitatni. S mégis, ha akad olyan, aki balettszínpadjaikon folyó előadásokból csak megközelítő képet is szeretne nyerni a szovjet valóságról, teljesen megoldhatatlan feladat előtt állna. Bármilyen furcsa is, de balettszínházaink repertoárjából csaknem teljesen hiányoznak a jelenről szóló művek. Elegendő emlékeztetni, hogy az utolsó 15 év alatt a leningrádi színházak több mint 40 balett bemutatójából mindössze 4 — a Gajane, az Ifjúság, Tatyjana és a Hazai Mezők — szólt ilyen, vagy olyan értelemben a szovjet valóságról. Moszkvában másfél évtized alatt pedig csak egy jelenkori témájú balettet mutattak be a nézőknek, a *Boldogság Partját*. Andrejev, *Ezt követeli az élet*: Neva 1956. 4. sz. Magyarul: *Táncművészet* 1956. augusztus. . . . „A balett hatalmas drámai alkotásokat hozott létre, de a mai élet drámai ábrázolását nem valósította meg”. Vitányi Iván: *Tanulások a tánc történetéből*. *Táncművészet* 1956. december, 536. o.



első mondatára:<sup>3</sup> „A 16. és 17. század színpadi tánca szorosan összenőtt a kor életével, olyannyira, hogy lehetetlen ma már megértenünk, ha kiszakítjuk abból a környezetből, amelyben született és fejlődött, ha nem vesszük figyelembe a kor erkölceit és eszméit, sőt politikai eseményeit is; mert túlzás nélkül állíthatjuk, hogy a közélet minden megnyilvánulása valamilyen koreográfiai ünneplést hozott létre — maszkerádot, karusszelt, balettet vagy bált.”<sup>4</sup>

Első kérdés: mennyiben igazolják Sazonova könyvének adatai ezt a kijelentést; második: mennyiben igazolják a tánc történeti kutatások Sazonova megállapításait. Mert, hacsak részben is igaza van, akkor ugyancsak érdemes körültekinteni ebben a korban; érdemes megvizsgálni, milyen tényezők hozták létre és alakították a balettművészetnek ezt a korszakát,<sup>5</sup> hiszen úgy látszik, hogy ez megvalósította a feladatot, amellyel korunk táncművészei is több-kevesebb sikerrel küzdenek.

<sup>3</sup> Julie Sazonova, *La vie de la danse du Ballet Comique de la Reine à Icare*. Préface de J. Cocteau, Paris, Denoël (1937) 330. old. A könyv színes, mozaikszerű képek sorozata: igen sok részletében ragadja meg a francia és az orosz színpadi tánc történetét és irodalmi igénytel dolgozza fel egészen Lifar életművének ismertetéséig.

<sup>4</sup> Sazonova, *i. m.* 15. old.

<sup>5</sup> Fel kell tételeznünk, hogy az olvasó nagy körvonalaiiban ismeri az európai balett műfaját és történetét és nem ismeretlen számára ez az izgalmas, nagy korszak, a barokk korszaknak és életfórmának művészi vetülete, amely a „nagy balettel” az „udvari balett” műfajával ajándékozta meg az európai táncművészetet. Meglátásainkat igazolni látszó adatokat innen is onnan is vesszük, de összefüggésében nem tárgyalhatjuk az idézett kort, amelynek művészi állomásai a következők:

1573. Beaujoyeux: *Ballet des Nymphes*

1580. *Il Ballerino*, Caroso da Sermoneta írása

1581. *Ballet Comique de la Reine*

1588. Thoinot Arbeau *Orchésographie* c. művének megjelenése

1592. *Ballet des Chevaliers Français et Béarnais*.

1615. *Ballet du Triomphe de Minerve*

1617. *Ballet de la Délivrance de Renaud*

1641. *Ballet de la Prospérité des Armes de la France*

1650. *Ballet du Tabac*

1653. *Ballet de la Nuit* (Benserade műve)

1661. Az Académie de Danse megalapítása

1668. Louis XIV. utolsó fellépte

1670. A *Bourgeois Gentilhomme* bemutatója

1681. *Triomphe de l'Amour*, Lully és Beauchamps fellépteti a hivatásos táncosnőket

A kor vezető egyéniségei a történelemben és a művészetben:

Henri IV. + 1610

Louis XIII. 1610—1643.

Louis XIV. 1643—1715.

Beaujoyeux + 1558.

Louis Beauchamps 1597—1666.

Isaac de Benserade 1613—1691.

Molière 1622—1673.

Lully 1632—1687.

Pierre Beauchamps 1636—1719.

A „balett” szót abban az értelemben használjuk, ahogy a *Táncudományi Tanulmányok* 1958-as kötetében Dienes Gedeon, *Reformtörékvések a balett történetében* (3—12. o.) c. cikkében megfogalmazta. A jelen cikk éppen az általa ismertetett első reformokat megelőző korszakkal foglalkozik: az udvari balett születésének és fénykorának időszakával. A XVII. század második felében már megváltoznak a társadalmi keretek és azok a művészeti hagyományok, amelyekben ez a műfaj született és egészen más életforma nyomja már bélyegét a táncművészetre. — Az idézett példák zöme a francia tánc kultúráról szól. Ennek oka nem csupán az a körülmény, hogy a vizsgált korban a francia szellemi élet volt a példakép minden téren, hanem az is, hogy a balett történetét a franciák dolgozták fel legteljesebben és legszívesebben.



A sok szerteágazó adat között ugyan elvész az olvasó, de egy határozott meggyőződés hamarosan kialakulhat bennünk:

Az udvari balett, a „ballet de cour” kialakulásának korában a táncművészet valóban a kor uralkodó eszméjét szolgálta, aktuális volt a szó „mai” értelmében és haladó művészet volt. Valami *új* jött létre, egy új nagy műfaj született, amely egészen a „jelenben” gyökerezett, szinte az akkor uralkodó osztály hétköznapijában; ugyanakkor a múlt ezer emlékéből és a népművészet gazdagságából is táplálkozott. A 16. és 17. század új európai civilizációs kereteibe belenövő ember a táncban ébred megváltozott, civilizáltabb, új életformájának tudatára, a táncban ünnepli saját jobbik énjét és, éppen azért, mert annyira a korából nőtt ki — alig 50 év alatt a balett igényes színpadi műfajjá vált, amely azután kibírta a századok válságait és eltévelyedéseit, — még ma is él, és éppen korunkkal való kapcsolataiban keresi megújulásának tápláló erőit.

*A balett a barokk kor legvonzóbb, legnagyobb művészete*

A 15. századtól kezdve, az újonnan felfedezett „humanizmus” arisztokrátikus-individualista szellemben fogant történelem- és társadalomformáló erejének hatására sokrétű fejlődés indul meg Európában. Az események előterében, a történelem rivaldafényében fejedelmek, abszolút monarchák, despoták vonulnak végig. Ez a kor a feudál-abszolutizmus kialakulásának kora.<sup>6</sup> Az olasz városfejedelmek kezdik a sort, többé-kevésbé bölcs francia királyok jutnak el gyorsan az egyeduralkodás ormáig; közben épül a Habsburgok kettős trónja Madridban és Bécsben, és a hosszú sort kis német fejedelmek zárják le, akik a 19. századba is át tudták menteni a monarchák nagyságának operettszerű arányokba zsugorodott „dicsőségét”. A francia történelemben látjuk legjobban, hogyan ölt testet a 16. századtól kezdve néhány fiatal király, több becsvágyó királynő és nagyon okos tanácsadók révén a nagy eszmény: a feltétlen királyi hatalom, amely olyan szertelen erővel és barokk dinamizmussal emészti fel ebben a folyamatban erőforrásait, hogy másfél évszázadra rá kimerül és lelép a történelem színpadáról.

„Történelem színpada” — elcsépett szólam; de itt jogos. Az európai ember sohasem vallotta ennyire határozottan a „világszínház” elvét és nem tekintette ennyire színjátéknak a világmindenséget és a történelmet. Mintha az egész életet egy hatalmas színpad szigorú játékszabályai irányították volna, úgy folyt le minden, még a legintimebb pillanat is. Itt mindenki játszott, szerepelt, ünnepelt vagy ünnepeltette magát, és csak egy maradt ki a játékból: a nép, akinek verejtékéből ezt a káprázatos pompát elővarázsolták.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> „A XVII. század nagy szabálya az abszolutizmus.” Gleichen—Russwurm, *A barokk*. Bp. Atheneum, é. n. 173. old.

<sup>7</sup> A ritmizált mozgásforma átjárta az egész életet: csatákat úgy rendeztek, mint valami szertartásos párbajt. A későbbi nagy hadvezér, Bassompierre, aki firenzei táncmestereknél tanult, és a király XIII. Lajos kegyét tánc tudásának köszönhette, így szólt egy város ostroma előtt a királyhoz: „Díszletek és tancosok készen. Kezdődhet a balett.” Sazonova: *i. m.* 31. old.



Ebben az ünnepélyesre felfokozott életformában a tánc — szabályos, ritmikus mozgás látványos keretek között — nem volt kivétel, hanem az igazi mozgásforma, amelyben a barokk kor embere magára talált. Ilyen körülmények ismeretében csak első pillanatra tűnik túlzásnak a balett egyik legkiválóbb történésszének, Joseph Gregornak megállapítása, amely szerint a „barokk kor legvonzóbb és valószínűleg legnagyobb művészete a balett volt.”<sup>8</sup>

A fejlődés a fejedelmi lakomák ünnepi felvonulásából indul ki és alig pár évtized alatt valami gigászi „Gesamtkunstwerk” formájában kívánja egyesíteni az összes művészetek gazdagságát és kifejező eszközeit. És bár teljes egészében minden megnyilvánulása, minden eleme a „királyi hatalom fitogtatása”, a születő új műfaj „az akkor haladó társadalmi rendnek tükröződése és aktív előmozdítója volt”. Az utóbbi idézetek Rebling könyvéből valók,<sup>9</sup> aki elsőnek kísérelte meg, hogy marxista szemmel adjon átfogó képet a balett történetéről és íme, ugyanarra a meggyőződésre jut, mint a szellemtörténeti beállítottságú bécsi professzor, Gregor, ki a barokk balettet társadalompolitikai eszközként elemzi egy olyan kor jellemző művészeti megnyilvánulásaként, amelyben a „politikai és a kulturális célok szorosan egymás mellé kerülnek”.<sup>10</sup>

Senki se értsen félre: egyik történész sem állítja azt, hogy a balett azért vált olyan gyorsan erőteljes műfajjá, mert az abszolút királyi hatalmat dicsőítette, hanem azért, hogy kora legerősebb társadalmi és politikai eszméjének a szolgálatába tudott állni, hatott társadalmára és eggyé vált azzal a társadalmi osztállyal, amely létrehozta és hordozta.

Most pedig vizsgáljuk meg néhány vonásában, hogy mennyi érték és salak volt ebben a művészi áramlatban, amelynek a balett fejlődésének első évtizedeit köszönhetjük: Mi maradt ránk ebből a színpadi élmény pillanatnyi varázsában testet öltő és mindig a pillanatnyi jelenhez szóló műfajból? Bizony kevés; néhány szöveggönyv, leírás, metszet és zenemű az egész, amiből a régi balettek szellemét rekonstruálhatjuk. De a példák így is beszédesek és meggyőzőek.

#### *Az udvari balett és a korabeli történelem*

Leggazdagabb anyagot a szöveggönyvek szolgáltatják. Mindenesetre, könnyű dolga lehetett az akkori balettek szerzőjének, mert a táncjáték elbeszélő, mesélő részét egyszerűen leírta vagy leíratta, elszavaltatta és elénekeltette és — mi sem természetesebb — a tanulságot sem a nézőnek kellett levonnia, azt is elszavalták, elénekelték vagy kis füzetbe írva a kezébe nyomták.

Ezek a szöveggönyvek semmi kétséget nem hagynak a „ballet de cour” korszerűségét illetően.

<sup>8</sup> Joseph Gregor, *Kulturgeschichte des Balletts*. Seine Gestaltung und Wirksamkeit in der Geschichte und unter den Künsten, Zürich, Scientia V. o. J. 198. old.

<sup>9</sup> Eberhard Rebling, *Ballett von gestern und heute*, Berlin, Henschelverlag, 1957., 20—22. old.

<sup>10</sup> Gregor, *i. m.* 159. old.



Az egyik legjellemzőbb korabeli balettalkotásról fennmaradt adatok szerint (*Ballet de la Nuit*, Az éjszaka balettje: Benserade műve, 1653) az este hattól reggel hatig tartó előadáson felvonult minden szenzáció és csoda a hatalmas teremben és az emelt színpadon: volt ott vadászat, tűzvész, rablók, boszorkányszombat, harc a törökök és a keresztények között, csak azért, hogy a végén, a nap arany hintóján, fején többkilós fejéssel megjelenhessen az uralkodó, az ifjú XIV. Lajos. A kor döntő színpadi élménye a látvány gyönyöre. De még ez a fenséges apoteózis sem volt elegendő a király nagyságának hangsúlyozására, mert az előadáson, a felkelő Nap fényében pompázó uralkodó bevonulását versek kísérték, még hozzá olyan mértékben politikai aktuálítással, hogy ma azt mondhatnánk: külpolitikai vezércikket szavaltak és énekeltek. A szózat egy versszaka hevenyészett fordításban így hangzik:

„Majd ha eloszlattam Franciaország árnyait,  
Távolabbi világokra is elhat fényem;  
Győztesen hatol el egészen Bizáncig  
S eltörli a félholdat az égen.”<sup>11</sup>

Uralkodók, a királyi család tagjai, hercegek és hercegnők sétálnak, táncolnak pazar pompájukban a színen, és a kísérő versek közben a háború és béke ügyét tárgyalják:

„Száz híres jós megmondta,  
Hogy egy jó békéért  
Előbb egy jó háborút kell vívni.”<sup>12</sup>

Az utóbbi vers a *Ballet des Plaisirs* (Az élvezetek balettje, 1655)-ből való. Egy másik helyen diplomáciai jegyzékváltás komolyságával vetekedő intő szózatot intéztek Spanyolország felé. A Fúriák csoportjában megjelenő, vakmerő ugrásairól híres táncoló király rohanását a következő versek kísérték:

„Kerül, ha tudod, ez ifjú Fúriát,  
Te, már régóta gögös Spanyolország!  
Meg fog szelídíteni háborúival  
És fáklyával kezében végigtípor rajtad  
És mindent tűzbe borít.”<sup>13</sup>

Ezer formában tér vissza minden balettben az uralkodó dicsőítése. Lyonban az egyik táncjátékban tizenhárom koronás Lajos király vonult fel, hogy az uralkodó tizennegyediket dicsőítse.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Sazonova, i. m. 60. old.

<sup>12</sup> uo. 59. old.

<sup>13</sup> uo.



A verseken kívül rengeteg színpadi és táncos motívum is kínálkozik arra, hogy a korszerűség elveit a balettekből kihámozhassuk. Idézzük a *Ballet Comique de la Reine* példáját (1581), amelyet Sazonova a „kor első, a szó mai értelmében dramatikus táncjátékának” tart.<sup>15</sup> A későbbi műveknél valóban egységesebb dramaturgia megoldása a gonosz Circé köré összpontosította az eseményeket és finom, csak a beavatottak számára érthető éllel gúnyolódott az ünnepélyes alkalom felett, amelyre készült: A királynő hozzáadta nővérét XIII. Lajos egyik kegyencéhez, akit egy bizonyos betegségből kellett gyógyítani, mint ahogyan Circé áldozatait is meg kellett szabadítani a gonosz varázslat alól. A cselekmény szerint elkeseredett harc dúl a varázserejű Circé és az istenek között: najádok, tündérek, faunok vesznek benne részt, Pán is segítségükre jön, Merkur is áldozatul esik, Apollónak is baja támad, míg végül Jupiter száll le sasmadarán az égből, haragja lesújtja Circét és azután valamennyien a király elé járulnak és hódolnak nagysága előtt, amely hatalmasabb, mint az isteneké.

1641-ben bemutatott *Ballet de la Prosperité des Armes de la France* (A francia fegyverek diadalának balettje) című táncjátékhoz Mazarin külön rendeletet tett közzé a játék politikai aktualitásának magyarázatára.<sup>16</sup> És milyen volt a tánc-cselekmény? Gregor közli a 2. felvonás tartalmát. A függöny alpesi díszletre nyílik, itt Olaszország mondja a prológust. Azután eltűnnek az Alpok és a Spanyolországban táborozó franciákat látjuk. Az első tánc: Olaszország négy folyójának entrée-je, ők hívják a francia harcosokat. Négy francia lovag elindul a hívásra, táncuk a 2. entrée. Négy spanyol lovag is útra kél, ők táncolják a 3. entrée-t. A két táncsoport között harc indul, végül Fortuna jelenik meg Franciaország címerével és színeiben. A cselekmény egyszerre átugrik Arras városához. (Ez a korszak a francia uralkodók vad annexiós háborúinak kora. Ekkor szállták meg Kasselt, Strassbourgot.) A végén Jupiter száll le az égből (természetesen a francia király szimbólumaként) és szelíd mozdulattal parancsol az oroszlánnak és a sasnak (ezek Olasz- és Spanyolországot jelképezik).<sup>17</sup>

A 16. és 17. század folyamán egyre elevenebb erővel jelentkezik a nemzeti érzés, a nemzeti büszkeség. Előbb csak az uralkodó nagyságát azonosítják az állam erejének eszméjével, de ezen túl már a táncjátékok cselekményeiben is hamarosan mutatkozik a nemzeti nagyság gondolata és dicsőítése. Érdekes, hogy ez az érzés már nem mítosz vagy allegória köntösébe burkolódik; mintha gyökere realitás lenne, jobban a valóságból nő ki. Ilyen vonatkozásban említhetjük a *Ballet des Chevaliers Français et Béarnais* (A francia és a béarni lovagok balettje) című 1592-ben bemutatott balett egyik motívumát: a színpadon a francia lovagok legyőzik a spanyolokat, foglyaikat francia és béarni lobogók alatt vezetik el megkötözve.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> uo.

<sup>15</sup> uo. 17. old.

<sup>16</sup> uo. 49. old.

<sup>17</sup> Gregor, *i. m.* 216. old.

<sup>18</sup> Sazonova, *i. m.* 26. old.



A lokálpatriotizmus is felüti már a fejét. Savoie hercegét sértették a párizsiak gúnyolódásai, és erre a kor legközvetlenebb nyelvén, táncjátékban válaszolt. A balettben szerepelt a Hazugság, falábon sántikálva; a Dicsekvők szélmalom dísszel a fejükön, a Fecsegők csörgőkkel díszítve, csúfos, komikus táncot jártak. Ezután megjelent a ragyogó Igazság és bevezette a tetszetős népviseletbe öltöztetett szavojárdokat, akik nemes népi ritmusú táncsal bizonyították nemzeti nagyságukat.<sup>19</sup>

Ugyanezek a motívumok: az abszolutizmus dicsőítése, a nemzeti büszkeség első jelei mutatkoznak a többi európai udvarban bemutatott balettekben is. Gregor a bécsi udvar jelenségeit szedi össze, Rebling a német és a németalföldi vonatkozásokat kutatja és ő már a 17. század végén felfedezi ezekben a polgári kultúra jeleit, amelyek, a politikai fejlődéshez hasonlóan, már a 18. század nagy politikai és társadalmi változásának előjelei a táncművészetben is.

### *Az udvari élet a színpadon*

A francia udvarba csalogatott vagy kényszerített nemességet kevésbé izgatta a spanyol örökösödési háború kimenetele, hiszen sorsuk az udvarban dőlt el, számukra döntő az udvari intrika és az uralkodó kegye volt. Érthető, hogy a politikai élet eseményeinél is elevebben jelentkeznek az udvari, azaz az akkori „társadalmi” események a balettekben.

A döntő szó mindenben az uralkodó volt. Az egymást követő királyok változó ízlése szerint a legkülönbözőbb szint kapnak a táncjátékok is. A kezdő mitologizáló, allegorizáló hajlam (a középkor öröksége) után XIII. Lajos inkább a szeszélyes, bizarr ötleteket, anyja és felesége elleni mérges támadásokat állítja a középpontba, amikor kedve szerint táncol vagy táncoltat; XIV. Lajos kora fenséges felvonulásokkal hivatkozik az udvar gazdagságával és olyan látványosságban leli kedvét, amelyet a mai színpadtechnika minden vívmányával felszerelt revüszínpadok is megirigyelhetnek.

A sok adat közül csak egyet ragadunk ki, amely még a komoly politikai aktualitás, a jóízű pletykázás és a szellemes csúfolódás elemeit vegyíti. Molière remekművéről, az *Űrhatnám polgárról* lenne szó. A mai néző nem is sejti, hogy a zárójelenetbe Molière érett színpadi művészete, emberábrázoló tehetsége milyen művészettel szőtte bele a mai riporter szemfülességét is meghazudtoló ügyességgel kora egyik társadalmi eseményét, amelyen akkor egész Párizs derült. A záróbalett nem üres intermezzo vagy mozgalmas finálé, hanem a napi események, az udvari pletykák közvetlen színpadi átültetése. A Magas Porta követének párizsi kalandjairól van szó; Szolimán agát nem elégített ki az a fogadtatás, amelyben az udvarnál részesült. Feltűnően mutogatta sértett méltóságát és a végén éhség-

<sup>19</sup> uo. 27. old.



sztrájkba kezdett azért, hogy az uralkodó a maga adományozta nagyköveti rangjához méltóan fogadja. Az emberi hiúság és fontoskodás komédiáját játszotta el az udvar és egész Párizs népe előtt és a nevetségesség nyomán járó kíváncsiság egyszerre divatossá tette az érdeklődést a „török” dolgok iránt. Végül az uralkodó komolykodva nagy bált rendezett Szolimán Aga tiszteletére, és röviddel azután az *Űrhatnám Polgár* utolsó felvonásába Molière beleszötte visszájára, nevetségre fordítva a hiú követ viselkedését és ügyesen egybefonta a francia űrhatnám polgár ostoba vágyálmaival, annak bizonyítására, hogy az ostoba hiúság nem csupán a törökök gyengéje.<sup>20</sup>

Itt még a politikai és az udvari mendemondák száalai szövődnek a táncjáték cselekményébe, de azután ez a vonal egyenesen vezet lefelé a legközvetlenebb emberi, egyes udvari személyekre célzó utalásokig, és ezek bizony furcsa fényt vetnek a francia királyi udvarban élő erkölcsökre, szokásokra; néha viszont váratlan fénnel csillantják fel a francia humor, a gall szellem ragyogását. XIII. Lajos például vénasszonynak öltözve háromnegyedórás táncban csúfolta ki felesége fogadásait és a királynő udvarát a *Ballet de la Vieille Cour* (A régi udvar balettje) című táncjátékában.<sup>21</sup>

Szellemes utalást találunk Sazonova könyvében a balett és a mindennapos élet szoros kapcsolatainak igazolására egy kosztümterv eredetének kibogozásával kapcsolatban. Az egyik korabeli kosztümterven két férfi táncos nagyon különös ruhát hord: az egyik ruhája bokáig érő mellény, a másikon nadrág van csupán, amely a nyakáig ér. A komikus táncosztüm is jellemző udvaronc ötletéből született. XIII. Lajos elégedetlen volt két udvari zenészével és felére szállította le fizetésüket. A két művész erre a király egyik coucher-ja során kis maszkerádot rendezett, és ebben a furcsa öltözkében vonult fel. A király kérdésére ezt a szellemes választ adták: „Fél fizetésből csak félig lehet felöltözni.” A király jót derült az ötleten, a büntetést elengedte, és a következő balettjében már színpadra került a humoros jelmez is.<sup>22</sup>

#### *A mozgásstílus fő törvénye az uralkodó dicsőítése*

Eddig még igen kevés szó esett a táncról, a koreográfiáról. Sajnos, ez az elem a legkevésbé rekonstruálható, sem a metszetek, sem a leírások nem adnak képet a táncról, hiszen saját táncélményeinket is olyan gyorsan feledjük. A tánc mozgásstílusának és szellemének jellemzésére még egy vonatkozásban visszatérünk, itt csak egy általános vonást ragadunk ki a koreográfia jellemzésére.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> uo. 76—79. old.

<sup>21</sup> uo. 23. old.

<sup>22</sup> uo. 29. old.

<sup>23</sup> A kor mozgástörténeti és koreográfiai adatait igen részletesen és színesen közli Vályi Rózsi, *Thoinot Arbeau: Orchésographieja* (XVI. századi népies francia társastáncok): *Táncművészet*, 1955. I—III. szám.



Abból a meggyőződésből kell kiindulnunk, hogy magával a tánccal szervesen össze nem nőtt táncselekmény vagy szöveggönyv hazugságait a legügyesebb koreográfia vagy rendezés sem tudja eltüntetni. Biztos, ha jó volt, a koreográfiának ugyanazokat az elveket kellett követnie, mint a szöveggönyvben megfogalmazott mondanivalóknak. A kevés kielemezhető koreográfiai adatból határozottan ugyanaz a végső mondanivaló alakul ki, mint amit versben és dalban dicsőítettek, — nyugodtan mondhatjuk — „propagáltak”.

Egészen világosan fogalmazza meg ezt a tételt Beaujoyeux, a *Ballet Comique de la Reine* közkedvelt táncmestere egyik leírásában: „Ekkor hangot változtattak a hegedűk, belekezdtek a Nagy Ballet táncába, amely tizenöt részből állott, oly módon elrendezve, hogy minden egyes tánc végén valamennyien arccal a király felé fordultak.” Vagy egy másik helyen ezt olvassuk: „Ezek a geometriai figurákat öltő alakzatok háromszögben történtek, amelyek csúcspontja mindig a királynő volt, ... elragadtatták a közönséget.”<sup>24</sup>

Íme, mennyire ural minden részletet a központi gondolat: a szövegtől kezdve az utolsó táncfiguráig, a színpadon történő mozgásformák is nyíltan, határozottan hirdetik az uralkodó abszolút hatalmát, amely itt a mindenütt jelenvaló, aktuális gondolat.

#### *A balett a fejedelmi pompa szolgálatában*

Hiába igyekszünk éppen a legelevenebb pontján, korához fűződő kapcsolataiban megragadni a balett születésének lényegét, a kép még mindig szegényes és vázlatos. Maga a jelenség, az udvari balett, ez a burjánzó erejű, sokoldalú, ebben a korban hallatlanul életerős műfaj annyi oldaláról mutatkozik egyszerre, hogy lehetetlen kimeríteni gazdagságát. Romain Rolland a barokkot a „fejedelmi pompa és gőg” művészetének nevezte, és erre valóban rá is szolgált végtelen pazarlásával és pompájával. A kor táncművészete is ennek a pompának bizonyítékát adja. A fejedelmi megrendelők semmi költséget nem kíméltek, hogy a balettek fényét emeljék. Szolgált ez elsősorban saját nagyságuk fitogtatására és jellemző módon nagyon alkalmasnak találták az ország, a nemzet erejének dokumentálására is; szóval ebből is politikát csináltak. Belpolitikailag: az önállóságuktól megfosztott főurakat kellett az udvarba csalogatni a királyi fenség csillogásával. Külpolitikában pedig természetes az érdek. Beszéljen egy meggyőző példa: nem is a költséges gépezetekre gondolunk, még csak arra sem, hogy a termeket tízezer gyertya, fáklya világította meg. A *Triomphe de Minerve* (Minerva diadala) 1615. évi előadásán, amikor Madame de France-ot<sup>25</sup> hozzáadták a spanyol infánshoz, mindenképpen meg kellett mutatni a francia uralkodóház gazdag-

<sup>24</sup> Pierre Michaut, *Histoire du Ballet*, Paris, Presses Universitaires, 1945. 13. old.

<sup>25</sup> Madame de France, A király vagy a trónörökös leánya.



ságát. Minerva megjelenésekor (a fiatal menyasszony táncolta az istennőt) negyven gazdagon díszített maszk mozgott a színpadon, harminc az égből lebegett, hat felfüggesztve lengett a térben, és a színpad közepét udvarhölgyek táncoló csoportja foglalta el és mindez egyszerre mozgott, táncolt, énekelt. A krónikás kortárs számára a legizgalmasabb az volt, hogy a hercegnő és az udvarhölgyek annyira feldíszítették magukat ékkövekkel és drágakövekkel, hogy „az idegenek azt hitték, hogy Franciaországnak több drágaköve van, mint az egész világnak együttvéve”.<sup>26</sup> És ez is volt a táncjáték célja és értelme: hiszen az egész arra szolgált, hogy megmutassák a spanyoloknak Franciaország gazdagságát és nagyságát.

### *Előadóművész és közönség*

Az udvari balett egyik legjellemzőbb vonását a közönség és az előadók viszonyának elemzése adja: kevés olyan pillanatot tudunk felmutatni a színpadi művészetek történetében, amikor annyira egy lett volna a művész és a közönség, az előadó és a megrendelő, a végrehajtó, az alkotó művész és az élvező közönség, mint az udvari balett korszakában. Azok táncolták, akik csinálták; és maguknak játszottak: az udvar magának csinálta a műfajt és szerette is.

Nem szabad azt hinnünk, hogy a nép, a polgárság és az udvaron kívül rekedtek kimaradtak volna a játék élvezetéből. A *Ballet Comique de la Reine* előadásait nyolc-tízezer néző tekintette meg. Egy balettet többször megismételtek középületekben is, és az udvari előadásokra is szabad belépése volt a tömegeknek. 1614-ben a *Les Argonautes* (Az argonauták) előadásán olyan nagy volt a tömeg, hogy a szereplő királynő nem tudott átvergődni a sokadalomban.<sup>27</sup> Külön udvari őrség gondoskodott a tömeg fékentartásáról. És milyen kitartással áldoztak időt, erőt a táncra, mutatja egy kis jegyzet: „a *Château de Bicêtre* este nyolctól reggel nyolcig tartó előadásán végig táncoltak a hercegek és főurak. A tömegben közben különböző bajok adódtak: lopás, elvesztett tárgyak keresése és egy grófnő a helyszínen ... szült”.<sup>28</sup>

Ebből a zsúfoltságból indult ki a néző és az előadók új viszonya, amely a balett fejlődése során a játékkeret felszorította az emelvényre, a tömeg elfoglalta a termet, a mai „földszíntet”, és a fejedelmi nézők számára létrejött az emelt ülőhely, amely központi helyről biztosította a látást. Fontos lépés ez a színpad történetében, amely létrehozta a frontális színpadot. És ez a frontális mozgásirány a színpadon belül létrehoz egy centrális formát is: a sztár körül kikristályosuló mozgásképleteket: a központ ebben a korban a király, vagy a magasabb rangú táncos, később pedig, amikor a színpadi tánc egyre jobban elválik a társasági

<sup>26</sup> Sazonova, i. m. 43. old.

<sup>27</sup> Pierre Tugal, *Initiation à la Danse*, Paris, Éditions du Grenier à Sel. (1947) 96. old.

<sup>28</sup> Boris Kochno, *Le Ballet*, en collaboration avec Maria Luz., Paris, Hachette (1954).



táncról, a primadonna, a szólista, a sztár. Ahogy nagy barokk települések épülnek fel központian a királyi palota körül (Versailles), ugyanígy alakul ki szinte szemünk láttára a színpad ma is érvényes mozgáskerete: „kétségtelenül arisztokratikus és individualista mozgásképlet, amilyen a kor lelkülete”.<sup>29</sup>

Sok száz példát idézhetnénk a táncosok és közönség egységének bizonyítására. Az egész balettkultúra az arisztokrata társadalom ügye volt, magukénak is érezték és gyakorolták. A mai ember bizony meglepődve olvashatja egy király, IV. Henrik levelében a következő sorokat: „A következő hónap tizenhatodikán minden bizonnyal Blois-ban leszek és nagyon elszántam magam arra, hogy megtanulom a *passe pied*-t breton módra.”<sup>30</sup> „A király az ország első táncosa”<sup>31</sup> — és ez nemcsak XIV. Lajosra áll, akiről Bie szellemesen írja: „XIV. Lajos 27 nagy balettből táncolt, a *Triomphe de Bacchus*-ban még egy tolvajt is, ezenkívül csak egész vagy félisteneket, beleértve Cerest is.”<sup>32</sup>

Semmi kétség: az alkotó és előadó művészeknek ez a közvetlen egysége és kapcsolata bizonyos mértékben a műkedvelő színpadok szellemét idézi a mai emberben. Ezért érthető, hogy a balett első nagy korszakából olyan kevés alkotó neve maradt meg: ezeket a műveket valami nagy alkotó munkaközösség hozta létre, amelyben persze az uralkodó volt a döntő szó. De minden ötlet beleolvadt egy egységbe, a műbe, amely mindenkinek közös ügye volt. És a közös ügy szolgálata, ez a lelkesedés, amellyel valamennyi mű létrejött, ez volt Gregor szerint a további fejlődés legnagyobb hatóereje.<sup>33</sup>

És ez az egység nagy erő; a színpad életének ismerői nem fogják lebecsülni. Ma, amikor a színész már szinte csak egy szerepkörre automatizálódik, nem igen értékeli azt a naív, de őszinte színjátékot, amit a műkedvelő színpad jelent. A színpadon élő alak maszkja, hangja, mozgása mögött felismert vagy csak sejtett hozzátartozó, ismerős, a „megváltozott” ember élménye a nézőben is emeli a

<sup>29</sup> Rebling, i. m. 13. old.

<sup>30</sup> Léandre Vaillant, *Histoire de la Danse*, Paris, Plon, (1942) 89. old.

<sup>31</sup> Haraszti Emil, *A tánc története*, Budapest, 1937., 38. old.

<sup>32</sup> Oscar Bie, *Der Tanz*, Berlin, 1906., 282. old.

<sup>33</sup> Gregor, i. m. 198. old. „Ha a szöveget olvassuk, úgy érezzük, hogy mindig ugyanazok a motívumok ismétlődnek, ... ha a zenét játszuk, azt szerénynek találjuk; amit a felszerelésről megtudunk, az ma nekünk szegényesnek látszik; csak az által a titokzatos összefonódás által, amelyet a soha vissza nem hozható tánc, az azóta eltűnt ünnepi varázs és egy egész kor lelkesedése kölcsönözött ezeknek az elemeknek, vált az egész egyedülálló, soha nem látott egységgé” ... „Ami itt szemünk elé tárul, teljesen naív, de igazi.” (207. old.) Igaz, hogy a naívság a tudatlanság jele és a babonát szüli, de ne feledjük soha, hogy a naívság a hívó emberek előjoga, azoké, akik feltétlenül hisznek abban, amit cselekszenek. Ez a szellem bizonyos fajta érzékenységet követel a nézőtől is. Kell, hogy a néző felismerje magát a színpadon előtte lezajló képzelte világban: a játék világában. Ez, formája révén, irreális, ha úgy tetszik, nem reális, és mégis a valóságot teljességébe zsúfoló, tömörítő formában elevenedik meg szeme láttára. Kell, hogy a néző ebben a világban felismerje önmagát, még akkor is, ha a színpadon éppen Prometheus ágál — Acis és Galathea küzd az ellenséges világ nyíló és záruló sziklái között és akkor is, ha szeme láttára változnak patakká, fává, sziklavá! Ennek az érzékenységnek is meg van az árnyoldala. Napjainkban néha már odáig fajul, hogy a dráma ellen-szenves hősét nem nevezhetik Kovácsnak, vagy Nagynak, mert akkor valamennyi Kovács és Nagy tiltakozik.



játék izgalmát és őszinteségét. Ez az élmény jótékonyan járul hozzá a magasabb szellemi légkörhöz, hogy a színpadon és a nézőtéren egyaránt létrejöjjön az az áramkör, amely nélkül nincs élő színpadi művészet és színházi élmény. Nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy ebben az egységben és ebben a játékszellemben rejlik a kezdődő balettművészet egyik leglényegesebb „aktualitása” és itt gyökerezik legmélyebben korában: az emberek játékigényének őszinte kielégítésében.

### *A megrendelő és a mű*

Mint minden születő, frissen megújuló művészi folyamatban, az új balett-játékban is sok a salak, és nem szabad elhallgatnunk, sok a kicsinyes és művészietlen vonás. Tagadhatatlan, hogy az udvari balett még nagyon magán viseli a felvonulások, a maszkarádok, az udvari élőképek nyomait, és dramaturgiaiailag igen naív, éretlen műfaj. Gyengén összefércelt, sokszor erőszakolt dramaturgiai szál fonja össze a vegyes képeket és bizarr ötleteket, és ez a szál is gyakran csak valami külsőség: az éjszaka élményei, az utcák mozgalmassága, különböző embertípusok felvonulása, a falusi és a városi élet örömei stb.

A mitológia és a biblia magasztos alakjai is nagyon sokszor csak ürügyként szolgálnak a cselekmény középpontjában és, helyenként erősen átüt a megrendelő közönség, az udvar önkényes szórakozási vágya, a látványosság öncélú keresése; egy jó ötlet kedvéért mindent félredobnak, és egészségtelen, szemünkben már szinte vásári ízlés nyomait is megtaláljuk több játékban.<sup>34</sup>

Hol van még Noverre, a 18. századi táncjáték drámai érzéke és igénye a lelki finomságok iránt? Még sokáig várat a reform és a nagy reformátor. De biztos, hogy mire elérkezik, örökségként, már érett színpadi kultúrát talál, fejlett érzéket színpadi hatások iránt és a színpad ismeretét. És mit talál tánc terén? Bizony még nem sokat, mert az udvari balett koreográfiája nem lehetett valami nagyon változatos. A táncok alkotója a tér kihasználásában, a felvonulásokban hozhatott újat, a hatalmas kosztümök, a hordóalakú szoknyák, uszályok sok mozgást nem engedhettek, legfeljebb a férfiaknak volt alkalmuk, hogy ugrási készségüket, gyorsaságukat mutassák a társasági táncok egyéni, művészileg igényesebb előadásával.

Köztudomású, hogy teljes volt az egység a színpadi tánc és a társasági tánc között. A színpadon csak egyéni lépésekkel, bravúrokkal gazdagíthatták a mindenki által táncolt udvari táncokat. A műkedvelő társasági tánc és a színpadi

<sup>34</sup> Ez a szellem él a francia revűszínpadokon ma is töretlenül: ugyanilyen laza kötésben követik egymást a látványosságok, és a nemzetközi publikum semmi kivétlnél nem talál abban, hogy az énekesnő csodafényekbe burkolva (ez persze egyetlen öltözeke) az Ave Máriát énekl. Vagy emlékezhetnénk a Folies Bergères 1937-es műsorára. Ott szerepelt egy táncszám, amely még diplomáciai bonyodalmakra is okot adott: az ágyba bújó barnainges pár szerelmes találkozója után a helyszínen gurultak ki az ágy alól a talpig felfegyverzett kis nációk. Semmi kétség, itt a XVII. sz. szelleme él tovább, motívumok, helyzetek ismétlődnek és ma 2000 ember előtt mutatják ugyanezt, nagyon is kacérkodva a közönség nem legmagasabb igényű ízlésével.



hivatásos táncművészet különválása csak a következő század vívmánya és egyben egészen új korszak elindítása a tánc történetében.

Az udvari balett első évtizedeiben a fellendülésnek sok árnyoldala is van. Ezek közé tartozik az a válogatás nélküli mohóság, amellyel a műfaj mindent magába fogadott: idegen, olasz, spanyol befolyásokat, egyéni ötletek végtelen sorát. De ebben a mohóságban erő is rejtett. A fejlődés valóban olyan gyors, hogy ehhez hasonlót nem is igen találunk a művészetek terén: alig 50 év alatt egy új táncműfaj születik és fejlődik. Az udvari balett a kamaszkölők féktelen étvágásával emészt meg mindent, amire fejlődéséhez szüksége van, és nem csoda, hogy közben nem nagyon válogat.

Érdekes körülmény, hogy XIV. Lajos revüszerű balettjeibe mennyire utat talált a mindennapi élet realitása is. 1650-ben bemutatott *Ballet du Tabac* (A Dohány balettje) már a dohánytermelés munkáját is mutatja az ültetéstől egészen az eladásig. A *Ballet des Rues de Paris* (Párizs utcáinak balettje) egészen reális képet ad az utca embereiről, alakjairól, és a *Ballet sur les Meilleurs Moyens de Parvenir* (Az érvényesülés legjobb módjainak balettje) már a társadalomkritika hangját is megszólaltatja.

Különös ellentét: a balett kifejező erejének és sokoldalúságának jele, hogy amikor az egyik oldalon még teljes egészében a királyi fenség dicséretének eszköze, a másik oldalon már megszólal benne a pamfletek hangja is, azoké a pamfleteké, amelyek történelemalakító erőre majd csak a forradalom előtti utolsó években kapnak; az idézett balettből már megszólal a kiváltságos osztályt szellemesen csipkedő kritika: a szöveg nyíltan csúfolja az udvaroncok talpnyalását, elképzelhetjük, hogy a tánc milyen alkalmas eszköz volt erre:

„Az udvarban mindenki megtalálja érdekét;  
Az egyik a kegyenceknek udvarol, a másik a hercegnőknek  
A Szerencse mindkettőnek kiosztja kegyeit:  
Ez marsallbotot kap, amaz pedig zsámolyt.”<sup>35</sup>

Feljegyezték, hogy az egyik ilyen szövegíró életével lakolt szellemességéért.

### *A táncok az életformát tükrözik*

A 16. és 17. század társadalmi változásainak mélyére tekintve, látjuk, hogy az igazi változás az akkori Európában nem az abszolút királyi hatalom kialakulása volt, hanem az egész európai életforma, életritmus megváltozása. A renaissance új embert formáló, öntudatot sugalló ereje éppen úgy közrejátszott benne, mint egy új stílusú nőnkultusz árnyalatai, és ez a változás is Franciaországban érezhető

<sup>35</sup> Sazonova, i. m. 60. old. A zsámoly joga azt jelentette, hogy az illető leülhetett a királyi család tagjainak jelenlétében.

<sup>8</sup> I. m. 12. old.



erősen. „Ami változott, az elsősorban a viselkedés volt” — írja Seignobos, a francia nép „őszinte történetének” írója.<sup>36</sup> Ez az a korszak, amelyben a ma is döntően érvényes viselkedési formák kialakulnak, az udvariasság ma is érvényes szabályai megszületnek. A harcosok helyére udvaroncok léptek. Főleg az olaszoktól eltanult életstílus gyakorolt először erős befolyást és „jóttevő korrekció volt a férfiak egymás közötti viselkedésére és az erkölcsöknek brutalitására; megtanították a hölgyeket és az urakat, hogy összeszedjék magukat és megtanulták ebből, hogy mennyire nem finom, ha az ember szabadjára engedi magát, és nem tartja a testet hatalmában” — írja összefoglalóan Max von Boehn.<sup>37</sup>

Érdekes, hogy ez a folyamat ismét milyen gyorsan zajlott le. A várakból és csataterекről az udvarba kényszerült harcosok hamarosan megszeliđülnek, beérik a lovagi tornákkal, az udvari bálók és balettek táncversengéseivel, az udvari intrikák izgalmaival.

Ezen a ponton egyszerre éles fényben látjuk a tánc társadalomformáló erejének bizonyítékát. A kor táncirodalma alapján véve nevelő írásokkal kezdődik. Ha végigtekintjük a táncforrások sorát, amelyekre a történészek hivatkoznak, látjuk, hogy valamennyi illetan a szó legszorosabb értelmében: táncra tanít valamennyi, hogy udvarképessé neveljen.<sup>38</sup> A táncban egyben illetan: a világi mozgás művészetének tana. Ez olyan társadalmi jelenség, amely ettől az időtől fogva végigvonul az európai viselkedés történetének egészen a közelmúltig, ahol egyszerre végzetesen megszűnik.

Az etikett társadalmi mozgásforma. Azon lehet megtudni, hogy valaki a társaságba való-e vagy nem, hogy tud-e mozogni az uralkodó osztály diktálta mozgási keretek között. És jól emlékezhetünk rá, egészen a legutóbbi időig, valahol a keringő és a francia négyes határáig a polgári társadalomban is alapvető szabályként illet a fiatalokat tánciskolába íratni, hogy jó modort tanuljanak. Még Thomas Mann néhány írásában is meggyőző pillanatait kapjuk ennek a szellemnek (pl. Tonio Kröger). Azóta nagyon megváltozott a helyzet és ebből megítélésünk szerint sem az általános társadalmi viselkedésnek, sem a tánc-kultúránknak nem volt semmi haszna — sőt!

Ha most ebben az új perspektívában nézzük a 16. és 17. század tánc-kultúráját, egyszerre egységes kép alakul ki előttünk: az udvari tekintélyes reprezentálás, a kialakuló általános viselkedési formák, a tánc a színpadokon és a vele azonos táncolási stílus a társas ünnepeken, bálókön és az örök kiapadhatatlan forrás, a néptánc, amelyből ez a tánc-kultúra is merít, egyszerre egységes képet kap, amelyet nehéz elemeire bontani. Nincs különbség a király előtti tisztelgés és egy

<sup>36</sup> Charles Seignobos, *Histoire sincère de la nation française*. Essai d'une histoire de l'évolution du peuple français. Paris, Presses universitaires, 1946.

<sup>37</sup> Max von Boehn, *Der Tanz*, Berlin, Wegweiser Verlag, 1925., 42. old.

<sup>38</sup> Castiglione, *Il Cortegiano* (1528) megjelenése óta egymásután jelennek meg a hasonló művek. Az egyik francia kultúrtörténet 30 év anyagából 10—12 ilyen tárgyú művet idéz.



menüett udvariaskodása között, a színpadon az antik istenek és istennők ugyanabban a kimért ünnepélyes mozgásstílusban ágálnak, amellyel a király egy bált megnyit vagy este ágyasházába vonul.

E két század színpadi táncművészetének legnagyobb ereje és érdeme, hogy olyan érzékenyen tükrözi a társadalmi élet szellemét és azonosul a kor uralkodó osztályának mozgási törvényeivel. „A társadalmi viselkedés formái még sohasem nőttek össze ilyen szorosan a tánc formáival. Csak a szép társadalmi érintkezés formáit táncolták és csak a szép táncformák között érintkeztek.”<sup>39</sup>

Ezen a ponton azt is megértjük, hogy a kor tánc kultúrája miért juthatott olyan magas fokra és miért válhatott éppen a tánc a kor központi művészi megnyilvánulásává.

Az új táncokban, az elegáns kimért mozdulatokban, a lelassított előkelő mozgásban, az üdvözlések, köszöntgetések sakkfigurációjában, a végnélküli hajlongásokban, a mély szabályozott reverenciákban egy új kor embere áll és mozog előttünk. És az új ember örül saját megváltozott életformájának, amelynek köszönhetjük a mai társadalmi érintkezés legelemibb formáit, hogy a hölgyet jobboldalra engedjük, hogy meghajlással üdvözljük, hogy az asztalnál villával eszünk. Ez a kor szabályozta, hogy az asztalnál kit ültetünk az asztalfőre, kit engedünk előre az ajtónál, szóval a tiszteletadás és az udvariasság legegyszerűbb formáit.

A kor tánc történetileg egyik legfontosabb eseménye, amelynek tánc kultúrát érlelő vagy fejlődését gátló hatását lemérni nem a mi feladatunk, az Académie de Danse alapítása 1661-ben. A Királyi Akadémia alapítólevelében látjuk, hogy a tánc ilyen gyakorlati szellemű, társadalmat formáló kultusza mennyire szervesen nőtt ki a korból, mennyire nem csupán ösztönös, hanem tudatos tényezője volt a tánc fejlődésének. Az Académie de Danse alapítólevelében — amelyet XIV. Lajos sugallt közvetlenül, vagy talán fogalmazott is — a következő sorok olvashatók: „A legbecsesebb és legszükségesebb művészet a test formálása, hogy megszerezzük a képességet bármilyen gyakorláshoz, köztük a fegyverforgatáshoz is, és ennek következtében az egyik legkedvezőbb és leghasznosabb művészet nemességünk számára és mindenki másnak, aki színünk elé kerülhet nemcsak háborúban, hanem béke idején is balettjeink közjátékaiban.”<sup>40</sup>

### *Kapcsolat a néptáncal*

Érzékenységgel, kedvességével, emberi közvetlenségével ma is annyira közel áll hozzánk a kor női krónikása, Mme de Sévigné, aki egyik levelében ezt írja lányának: „Legnagyobb bánatom, hogy te nem láthatod hogyan tán-

<sup>39</sup> Bie, *i. m.* 187. old.

<sup>40</sup> Tugal, *i. m.* 100. old.



colják a bourrée-t errefelé. Valóban csodálatos. Parasztok és parasztasszonyok jobb hallással, mint Te és olyan ügyességgel — egyszerűen, el vagyok tőle ragadtatva!”<sup>41</sup>

Íme még egy motívum, — nem egyedül álló eset a táncművészet történetében sem, — amelyre fel kell figyelniünk: szemünk láttára hatalmas arányokban fejlődik ki egy gazdag színpadi művészet, az opera mellett a legnagyobb színpadi műfaj; kialakul egy új mozgásforma, amely azóta is uralja társaséletünket és viselkedésünket, és ez a hatalmas fejlődés nem veszi el az eleven kapcsolatot a néptáncsal, abból a forrásból is táplálkozik, amely minden élő művészet örök forrása.

Az egyes táncformák elemzése rengeteg példát szállíthat. Itt van a chaconne példája. Spanyolországban még pikáns szöveggel fűszerezett érzéki táncritmussal kísért táncdal — cigánylányok éneklék az utcákon fillérekért a vaskos, borsos szórakozások kedvelőinek — és alig pár évtizedre rá már elegáns, kimért mozgású, lassú udvari tánc, amelynek ritmusát a nagy zeneszerzők „chaconne”-jaiból ismerjük. Addigra már szinte vallásos himnuszok ritmusára emlékeztet a zene, amelynek kiindulópontján érzéki néptánc áll.

Közismert a menüett nagy karrierje. Hosszú évszázados uralkodása elején Poitou tartomány kedves háromnegyedes néptánca szerénykedik, aztán tovább fejlődik gazdag variációkon keresztül szinte egyeduralkodóként, és végül ma a klasszikus szimfóniák hagyományos harmadik tétele őrzi mindörökre szellemét.

Az a természetes magától értetődöttség, amellyel a balettek zenéjéhez táncdalokat formáltak az egyházi himnuszokból is, megmutatkozik a néptánc és a színpadi tánc kölcsönhatásaiban is. Egy biztos: a balett fejlődésének ebben a korában, amely a jelek szerint egyik legragyogóbb korszaka volt a hosszú fejlődésben, nem létezett az az éles ellentét a néptánc és a színpadi művészi tánc megjelenési formái között, amely a művészileg terméketlen, meddő korszakokat jellemzi. Nem hat még az az elválasztódás a színpad és a bálterem táncai között, amelynek folyamata a 17. század végén indul el a hivatásos táncosok és főképpen a táncosnők egyre erősebb színpadi szereplésével, és amely a romantikus balett uralomra jutásával végleg betetőződik. Persze, ez is természetes fejlődés eredménye volt, mindenesetre véget vetett a színpadi művészi tánc és a társasági tánc egységének, amely a 16. és 17. század táncművészetének erős éltető eleme volt, amelyet már Thoinot Arbeau is olyan szépen megfogalmaz: „Az is szolgáljon az Ön tudomására, hogy amint maszkarádra, vagy ünnepségre — amelyet balettnak neveznek — egy új branle-t kitalálnak, a fiatalság azonnal bevezeti a táncoló társaságba.”<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Idézi Bie, *i. m.* 173. old.

<sup>42</sup> Gregor, *i. m.* 20. old.



*A balett mint emlék és remény*

Elmúlt korok táncait és balettjeit vizsgáltuk, de az elmefuttatás első szava „korunk” volt és tulajdonképpeni célunk a mai tanulságok, s egyben a ma érvényes művészeti törvények kutatása is. Sajnos, ehhez még egy, legalább ilyen terjedelmű cikk kellene, mint amit most befejeztünk. Így a végső tanulság egyelőre nyílt kérdés marad: megfelel-e korunk színpadi táncművészetének ilyen arányban a „korszerűség” követelményeinek? A kérdésre választ keresve biztosan nem tudnánk annyi pozitív eredményt felmutatni, mint az elemezett korszak táncművészetének.

Legalapvetőbb kérdés: melyik lenne az a mozgásforma, az a tánc, amelyben korunk embere ilyen örömmel ismer magára és amelynek elsajátítása, művelése ilyen társadalomnevelő hatással lehet és ennyire alkalmas lenne, hogy korunk emberének lelki valóságát tükrözze. Az importált társasági táncok divatja erre nem sok reményt nyújt, és belső megújulásra sem számíthatunk.

Nagy kérdés: hol az a közös emberi tudás, amely közös nyelvet és szimbólumokat tudna teremteni, mint amilyent az itt elemzett korban például a biblia és a mitológia nyelve adott. Mikor alakítunk ki szocialista kultúránkban és művészetünkben olyan alakokat, mint akkor Noé és Kasszandra volt?

Végső tanulságunk egy felismerés marad: a táncművészet történetében volt olyan korszak, amely eleget tett a korszerűség sok kívánalmának: újat hozott, hagyományokat továbbfejlesztett, a népművészetből újjáteremtődő műfajt; kifejezte a kor uralkodó osztályának életstílusát és lelkét táncban; mindenki egyforma lélekkel szolgálta létrejöttét és fejlődését. Ezek után remélhetjük, hogy a táncművészet és a balett majd korunk sokkal fejlettebb társadalmi és emberi feltételei mellett képes lesz arra, amit Rebling legfőbb érték gyanánt követel, „képes lesz az embereket a szocializmus szellemében nevelni”.<sup>43</sup> Nagyon sok tényezőnek és erőnek kell együttműködnie, hogy ez sikerülhessen. Ez a rövid fejtegetés<sup>44</sup> talán reményt ad és biztatást azoknak, akik hisznek a balett, a színpadi táncművészet jövőjében és elhivatottságában: ami egyszer lehetséges volt, miért ne lehetne valóság a jövőben is.

Budapest, 1961. június

<sup>43</sup> Rebling, *i. m.* 272. old.

<sup>44</sup> A rövidre szabott írás, sajnos nem adhatta a XVI. és XVII. század táncművészetének teljes képét. Hiányzik belőle a táncművészet és a zene viszonyának elemzése, az udvari táncművészetén kívül adós maradtam a többi társadalmi réteg táncainak ismertetésével — és hátra van még a tanulmány nagyobb része: a korszak tükröződése a balettben a XVIII. századtól máig.



L'ACTUALITÉ DANS LES BALLETS DU 17<sup>ième</sup> SIECLE*L. Tamás*

Le point de départ de l'auteur est cette exigence, primordiale vis-à-vis de la danse contemporaine, que celle-ci doit traiter les problèmes directs de nos jours, doit «s'adresser au présent en parlant du présent». Sous une telle optique, M. Tamás analyse plus d'un siècle de l'histoire du ballet européen de 1573 à 1681. Les historiens progressistes de la danse ont déjà établi à l'unanimité que le ballet de cour, ce grand art alors naissant, puis à son apogée, a été effectivement au service de l'évolution déterminante de la société de ce temps, de la formation de la monarchie absolue, et a reflété les problèmes, le style de vie et le goût de l'aristocratie, la couche sociale qui fut le support des importants changements de structure survenus. L'auteur cherche, dans la période historique qu'il examine, les motifs et incidences permettant de tirer des conclusions valables pour notre époque. Sur la base des précieux commentaires de Mme Sazonova, il débrouille les fils rattachant l'art de la danse d'alors au processus de la naissance de la monarchie absolue. Quelques exemples caractéristiques lui permettent de démontrer à quel point la vie quotidienne de la Cour se manifeste dans les grands ballets. Il analyse avec un soin particulier les rapports intimes du public et des interprètes, tout en relevant les inconvénients flagrants de cette forte influence directe se traduisant par une recherche excessive, dans le ballet de cour, des effets théâtraux.

Comme force motrice première de l'évolution, l'auteur présente le fait que les nouvelles danses, danses de théâtre, danses de cour et de salon — qui sont d'ailleurs identiques —, expriment d'une manière fonctionnelle la vie et le style cinétique des courtisans, dont la culture générale s'accroît toujours depuis la Renaissance. Les règles de l'étiquette, à cette époque les mêmes que celles de la danse, expliquent la grande vogue et influence du menuet.

L'étude se termine sur un court aperçu de la situation présente du ballet hongrois; l'auteur y exprime l'espoir que le «contact avec la vie quotidienne» — réalité courante à l'époque analysée — sera à nouveau mis en pratique dans notre proche avenir.



## ILLUSTRATIONS

1. Les formes géométriques caractéristiques de la danse de cour. Gravure représentant le bal offert par Catherine de Médicis, en 1573, en l'honneur des ambassadeurs polonais.
2. Le souverain, en tant que Roi-Soleil, est le centre de toute action. Costume du *Ballet Royal de la Nuit* présenté en 1653.
3. Costumes fantastiques du ballet, joué en 1629, *La Douarière de Billebahaut*.
4. Le danseur Laval. Ancienne gravure.
5. Le menuet. Gravure d'époque.
6. Les fastes de la scène de ballet. (D'après Gregor.)
7. Le luxe de la scène du ballet baroque survit, de nos jours encore, dans les revues parisiennes. Une scène du spectacle 1959 des Folies-Bergère.



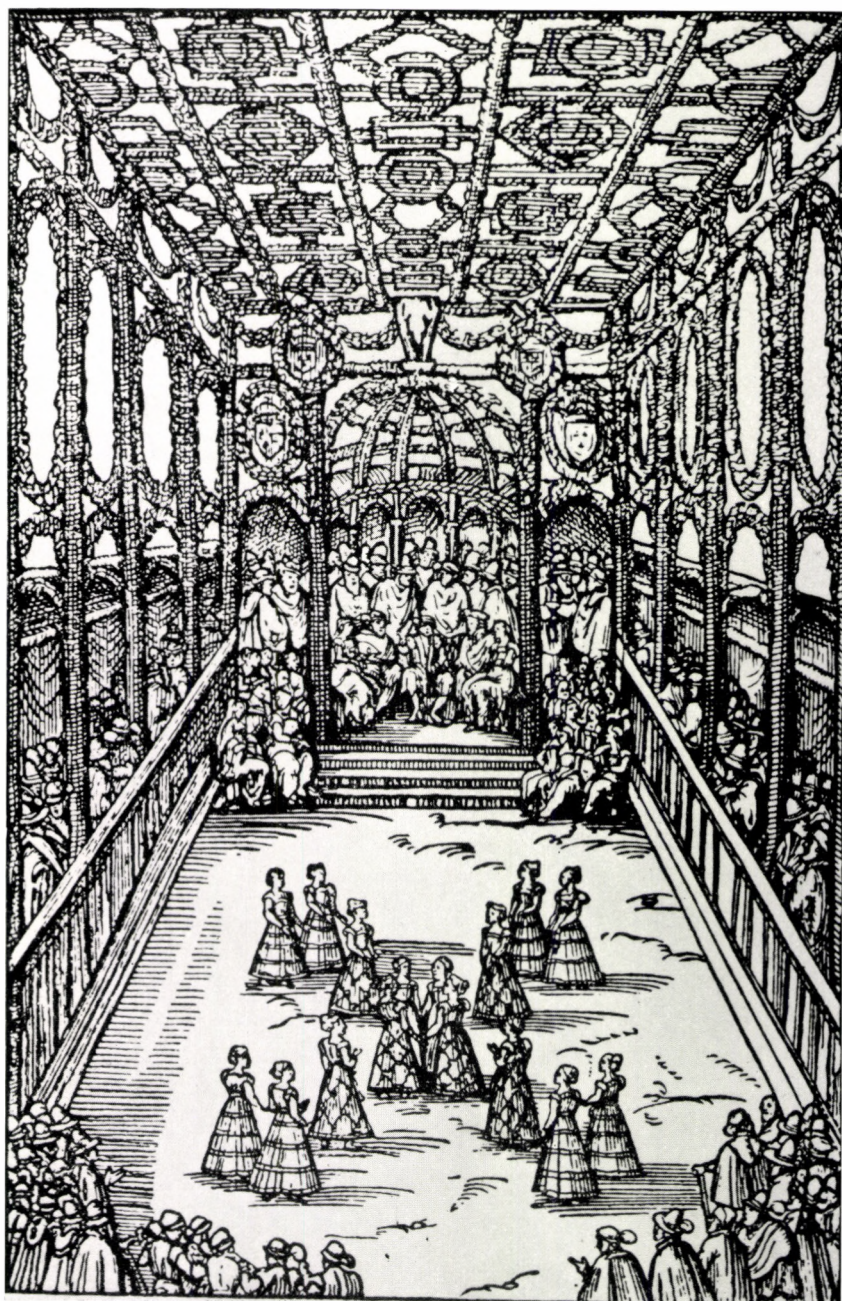




*KORSZELLEM A XVII. SZÁZADI BALETTBEN*

*KÉPMELLÉKLETEK*





1. Az udvari tánc jellegzetes geometriai alakzatai. Metszet Medici Katalin báljáról, amelyet a lengyel követek tiszteletére rendezett 1573-ban





2. Az uralkodó, mint Napkirály, minden cselekvés központja.  
Jelmez az 1653-ban bemutatott *Ballet Royal de la Nuit*ből





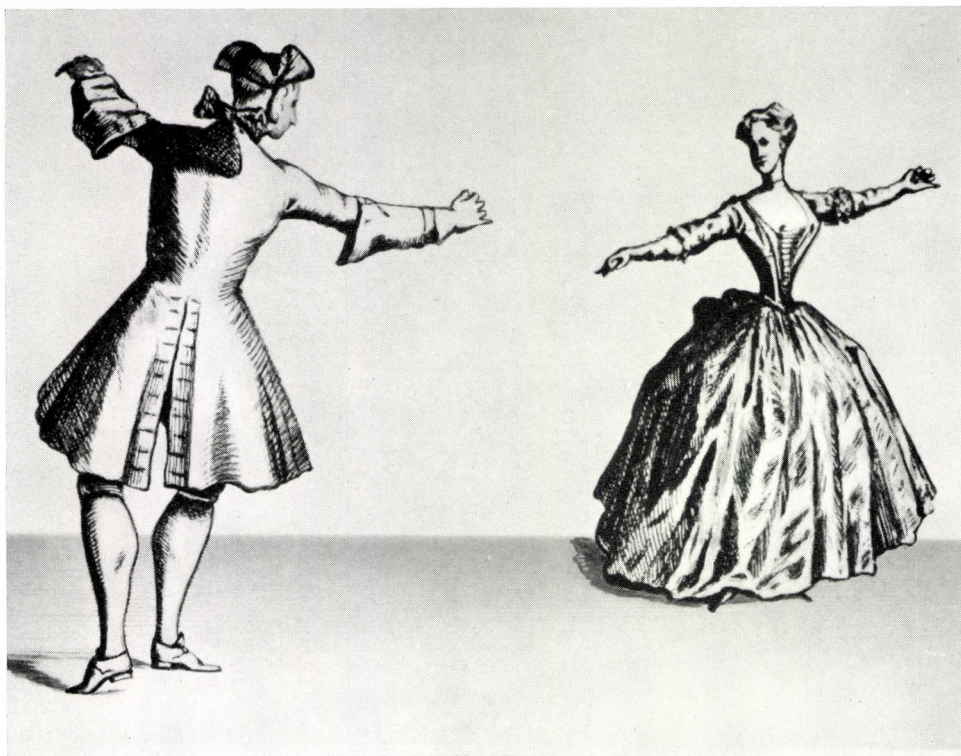
3. Fantasztikus jelmezek  
az 1629-ben játszott *La Douarière de Billebahaut* c. balettből





4. Laval táncos „görög” jelmezben





5. A mentüett. Régi metszet





6. A balettszínpad pompája (Gregor alapján)





7. A párizsi revűszínpadokon ma is töretlenül él a barokk balettszínpad pompakedvelő fényűzése. Felvétel a *Folies Bergère* 1959. évi revűjéből



## TÁNC, FILM, TELEVÍZIO

Pápai László

Az Operaházba a néző *táncot* megy megnézni.

Táncfilmnél a néző *filmet* megy megnézni.

Ez a kettősség — a néző szempontjából — alapvető módon határozza meg a tánc és a film kapcsolatát. Be kell ismernünk, hogy az emberek zöme unatkozik a *legjobb* táncfilmeknél, ezeknek még akkora sikerük sincs, mint a *közepes* játékműveknek. Az Opera műsoráról viszont jóformán nem lehet levenni az egyes táncalkotásokat, és ugyanakkor ezek az alkotások filmrevéve gyakran hatástalanok, sikertelenek maradnak.

Hol van tehát a hiba? A filmben-e vagy pedig a táncban? Vajon a tánc nem eléggé filmszerű vagy a film nem elég táncszerű? Vagy talán a közönségben van a hiba?

Napjainkban a film és a televízió egyre nagyobb szerepet játszik az általános műveltség kialakításában. Hetente a világon 300—350 millióra tehető a mozilátogatók száma, a televíziót nézők táborára pedig ennél is sokkal népesebb. Ha ezzel az óriási, sőt napról-napra növekvő számmal szembeállítjuk az operaházak látogatóinak számát, bizony csak töredék százalékot kapunk. Az operák és balették arányba állítása a tánc szempontjából ugyancsak kedvezőtlen képet mutat. Ha az évi filmmérleget nézzük, akár világviszonylatban, akár egyetlen filmgyártó országot véve alapul, a táncfilmek száma elenyészően csekély és ezt a hiányt a televíziós adások sem pótolják.

Jogosnak tűnik tehát a táncrajongók ítélete, amely elmarasztalja a filmet és a televíziót a táncművészet elhanyagolása miatt.

De talán nem is ez a legfontosabb, hiszen a táncosok, koreográfusok és a tánc kedvelői más okból is bírálják a filmet; a filmre vett színpadi táncok miatt éppen úgy, mint a kifejezetten film számára készült táncalkotások miatt.

A táncfilmekkel szemben hangoztatott vélemények között első helyen áll az a kifogás, hogy a gépi előadás, a vetítés képtelen olyan hatást gyakorolni a közönségre, mint az élő előadás. A tánc élményszerűsége tehát elvész a filmes eszközök közvetítése során. A filmfelvételek közben pedig hiányzik a közönség jelenléte, mely a színházi estéket átforrósítja és az előadóművészekre hatást gyakorol.

Jogosnak tűnik az a kifogás is, hogy a ragyogó technikai kivitelű képekhez viszonyítva gyenge minőségű a filmhang és így a zenei reprodukció gyengesége még csak fokozza azt a különbséget, amely az élő előadás és a táncfilm között van.



A táncosok szerint a filmben a vágás, a képek és látószögek gyors változásai veszélyeztetik a tánc folyamatosságát, egységét. A táncalkotások a színpad egész és állandó megjelenítési területére készültek, a színházban a néző mindig az egészet látja és ha figyelmét néha le is kötik a részletek, nem szűnik meg előtte egy pillanatra sem az egész kép látványa. Ezt a szerves összefüggést látják veszélyben, amikor a film néha szerencsésen, néha azonban önkényesen megbontja a táncalkotás egységes megjelenési formáját.

Egyes balettrajongók eleve kizártnak tartják, hogy a „minden emberi művészet közül a legtörékenyebbet valaha is sikerüljön megközelíteni olyan erőteljes látásmóddal és módszerrel, mint amilyet a film használ”.<sup>1</sup> Véleményük szerint a felvevőgép beállítása és mozgatása, a vágás, a közelképek, trükkök, a látószögek önkényes ritmusa és egyéb eszközök közt elvész a tánc lírája, értelme és szelleme.

Ezzel szemben a filmesek a közönséget okolják és látszólag igazuk is van, amikor a legjobb táncfilmek sikertelenségével, meg nem értésével magyarázzák visszahúzódnak okait.

Néhány filmművész véleménye szerint a táncfilmek, de különösen a balettfilmek sikere és ezzel együtt a filmes alkotói kedv és érdeklődés azért ilyen kicsi, mert táncművészeink törekednek ugyan bizonyos mértékig a tánc *tartalmának* korszerűsítésére (pl. mai témák feldolgozásával), de a tánc *stílusa* még mindig az elavult társadalom alapját tükrözi. Ezért nem lehet összeegyeztetni a film modern realizmusát a balett romantikus stílusával. Az ún. „modern” baletteket pedig az absztrakt mozgásábrázolás, az ingyencek számára is alig érthető elvont kifejezőmód és tartalom miatt utasítják el.

Más filmművészek a tánc és film sikeres egyesülésétől mindkét művészeti ág ma még hihetetlen fejlődését; szakmai és közönségsikert egyaránt elérő, magas művészi színvonalú alkotások létrejöttét remélik.

A táncfilmekről folytatott vitákban sokszor egymással ellentétes követelések vagy értékelések kapcsán gyakran felmerül a táncszerűség és a filmszerűség fogalma. A táncfilmek alkotásában közreműködő művészeti ágak jellegzetességeinek, egymásra hatásának, technikai, dramaturgiai és esztétikai jellemzőinek vizsgálata azonban meghaladja ennek a tanulmánynak a kereteit. Csupán egy dologgal kell feltétlenül foglalkozni, éspedig azzal, ami mindkettőben közös és ami meghatározó módon jelentkezik a táncfilmeknél. Ez a rokonvonás a *vizualitás*, mint az alapvető közvetítő forma.

A színpadi táncalkotás komplex művészet, mert létrehozásában a táncosokon és koreográfusokon kívül más művészeti ágak is közrejátszanak; fontos szerepe van mind a zenének, mind a képzőművészetnek. A filmalkotás ugyancsak komplex művészet. A táncfilm tehát, melynek alkotásában mindkét művészeti ág képviselői részt vesznek, kettősen komplexnek tekinthető.

<sup>1</sup> A. H. Francks, *Ballet for Film and Television*, London 1950.



A Tánctudományi Tanulmányok előző kötetében Dienes Gedeon már foglalkozott a táncnak, mint művészetnek a többi művészetek közötti helyével.<sup>2</sup> Az ő gondolatmenetét és terminológiáját követve a táncfilm vizsgálatánál is az időbeli, térbeli és téridős összetevőkből kell kiindulni. A tisztán időbeli jelleggel bíró zenénél, zenei vagy hangkíséretnél nincs különösebb ütközés a tánc és a film igényei között. A tisztán térbeli, tehát a képzőművészet alkalmazási megoldásai (díszlet, kellék, díszítés stb.) sem okoznak konfliktust. A harmadik összetevő az, ahol a problémák felmerülnek, ugyanis „a megjelenési formájában tisztán térbeli művészetekkel, a képzőművészetekkel szemben a tánc jellemzője, megkülönböztető vonása az időbeliség, a tisztán időbeli művészettel, a zenével szemben pedig a térbeliség. A tánc tehát téridős kifejezési forma”. Ugyanezt azonban elmondhatjuk a filmről is. A táncfilmnél a film ugyancsak téridős jellege miatt a tánc téridős jellegzetességei bizonyos mértékig módosulnak, változnak. Mivel a tánc a film segítségével, annak téridős voltát felhasználva (ez magában foglalja a film vizuális megjelenítő lehetőségét annak összes módszerével együtt) jut a közönséghez, alkalmazkodnia kell a film kötöttségeihez és lehetőségeihez. A színpadi tánc a vizualitás segítségével jut a nézőkhöz, ugyancsak, mint a film. A táncfilmben azonban megváltoznak a vizuális viszonyok. Szerencsés esetben ez az újratерemtés kiemeli, megerősíti a táncalkotás művészi értékeit. Néha azonban éppen a gyenge pontokat, a színpadi előadásban elsikkadó téves, érthetetlen, esetleg rosszul megoldott részleteket hangsúlyozza ki egy meggondolatlan, indokolatlan közelkép vagy egyéb hibás eszköz alkalmazásával. Ilyen esetekben aztán a táncszerűség és a filmszerűség követelményei ellentmondani látszanak egymásnak, pedig csak hibás vagy téves megoldásról beszélhetünk. Ha tehát a táncfilm az eredeti színpadi műnél gyengébb, akkor biztos, hogy ezért nem a tánc és alkotói, nem is a táncfilm, mint kifejezési forma, hanem egyedül és kizárólag a táncfilm alkotói hibáztathatók.

A színházban és a játékfilmeknél nagyjából eldöntött kérdés az, hogy kinek a művészete határozza meg legjobban az illető műfajt. Kevesen vitatkoznak már azon, hogy a film elsődlegesen a rendező művészete.

Színpadi táncalkotások létrejöttékor kit tekintünk a műfaj meghatározó alkotójának? Anélkül, hogy megkísérelnénk e kérdésre általános érvényű választ adni, a filmmel rokon vizualitás szempontjából a mű elsődleges és meghatározó alkotójának a koreográfust tartjuk. Az ő egyénisége, stílusa és fantáziája nyomja rá leginkább jellegzetességeit az alkotásra.

Táncfilmek, sőt a balettfilmek esetében viszont elsődlegesen a filmrendező művészetének tulajdonítjuk az alkotást, mivel a látásmód, mint a művészi újratерemtő kifejezőeszköz meghatározója, az ő birtoka. Ez azonban nem csökkenti az alkotásban résztvevő koreográfusok szerepét, művészi jelentőségét, csupán

<sup>2</sup> Dienes Gedeon, *Gondolatok a táncról és a pantomimról*. Tánctudományi Tanulmányok, 1959—1960, szerk. Dienes G. és Morvay P., Bp. 1960, 93. old.



olyan munkakapcsolatot tételez fel, mint amilyen a koreográfus és a zeneszerző között van a színpadi mű megalkotásánál. Táncfilmeknél ideális esetben a koreográfus a rendező kérésére bizonyos módosításokat eszközöl a műben a filmszerű megoldás sajátosságait figyelembe véve, ugyanúgy mint ahogy a zeneszerző a táncos követelményeknek megfelelően a koreografus kérésére változtat a partitúrán.

A tánc és a film egyesítése számtalan kérdést vet fel. E tanulmánynak azonban csupán az a célja, hogy néhány kiragadott és fontosnak ítélt szempontra irányítsa a figyelmet. Megkísérel a megoldások lehetőségeinek feltárását, vagy legalábbis körvonalazni kívánja azokat, a tánc- és filmművészet igényeinek és jellegének figyelembevételével.

### *Csoportosítás*

A táncművészet kapcsolata a filmmel és a televízióval igen sokrétű. Ezen belül három nagyobb csoportot különböztetünk meg. A felosztás, illetve a csoportba sorolás a felhasználási területek szerint látszott legcélszerűbbnek. A táncfilmek ugyanis a felvett táncok és magának a filmtechnikának a felhasználása és táncos érdekek szolgálatába való állítása, valamint a felhasználási területek igényei szerint más és más követelményeket támasztanak.

Az első csoportba az archiválási céllal készült ún. *dokumentáló táncfilmeket* sorolhatjuk. Azokat, amelyek nem a nagyközönség számára, hanem a szakemberek igényei szerint tudományos szempontok figyelembevételével, rögzítő céllal készültek (I. csoport). Ezen belül további három csoport különíthető el: a néptánc anyagok rögzítése céljából készített dokumentáló táncfilmek (I/a), a koreográfiák archiválására készített dokumentáló táncfilmek (I/b), valamint egyes előadóművészek megörökítését szolgáló dokumentáló táncfilmek (I/c).

A második csoportba az ún. „fényképezett színpad”-ot, tehát a közönség számára készített *népszerűsítő táncfilmeket* sorolhatjuk (II/a). Ugyanide tartozik a táncalkotások TV közvetítésének problémaköre is (II/b).

A harmadik csoport az *önálló táncfilmeket* (III/a) és a TV táncjátékokat (III/b) foglalja magába, tehát mindazokat az alkotásokat, ahol a filmszerűség és táncszerűség követelményeinek leginkább eleget lehet tenni.

Amikor a tanulmány az egyes csoportokba sorolt alkotásokkal, vagy alkotási lehetőségekkel foglalkozik, az előzőek értelmében csupán néhány olyan jellegzetességre kívánja a figyelmet irányítani, amely a film és tánc művészetének közeldését és termékeny kapcsolatát szolgálhatja.

I. A dokumentáló táncfilm a tánc és a film egyik igen fontos kapcsolódását, — felhasználási területét jelenti, illetve jelenthetné. Nem szükséges külön bizonyítani, hogy az összes művészetek között éppen a táncművészet az, amelynek legtöbb problémát okoz az alkotások rögzítése. Még a



tánc, zene és dráma társulásaiból keletkezett komplex művészeti ágak — az úgynevezett előadóművészetek — között is a balett az, amely a rögzítés, dokumentálás kérdésében messze elmaradt az opera és a színjátszás mögött. A rögzítettségnek ilyen alacsony foka magából a tánc jellegéből következik, mivel ennek a művészi kifejezési módnak eszköze az emberi test, anyaga pedig az időben és térben végzett látható mozdulat. Az archiválási célból rögzíteni kívánt nagy előadóművészti stílusok és egyéni jellegzetességek valószínűleg még a legtökéletesebb táncírással sem ábrázolhatók. A feladat megoldására a filmtechnika alkalmazása célszerű módszer. Vizualitást rögzítő és visszaidéző tulajdonsága az ugyancsak vizuális tulajdonságokkal rendelkező tánc rögzítését éppen rokon jellegénél fogva (mindkettő tér — idő forma) tudja biztosítani. Természetesen a gépi rögzítésnek is vannak pontatlanságai, táncelemzés, felújítás szempontjából kétséget hagyó részletei, ezért a meghatározott követelményeket figyelembe vevő filmrevétel mellett az írásbeli rögzítés sem hanyagolható és csak a kettő együtt eredményezheti a kifogástalan minőségű és az adottságokhoz mértén teljes értékű megőrkítést.

#### *I/a) A néptáncot dokumentáló táncfilmek*

A táncművészet szakemberei közül még a néptáncutatók, gyűjtők, koreográfusok azok, akik leginkább felismerték és alkalmazzák a filmtechnikát munkájuk megkönnyítésére. Itt a megoldandó probléma úgy jelentkezik, hogy a gyűjtők kiválóan értenek a tánchoz és a népművészethez, de mint a filmfelvételek készítői általában nem ismerik a film adta lehetőségek igen bő választékát. A tánc magasszínvonalú vizuális kultúrát, sajátos látásmódot követel és ez ki is alakul a táncval foglalkozókban. A film ugyancsak vizuális kultúrát követel és sajátos látásmódot alakít ki művelőinél. A vizuális kultúrának ez a két területe azonban nem jelent azonos látásmódot, mert pl. egy bizonyos mozgás vagy mozdulat a valódi (fizikai 3 dimenziós) térben másként és másnak látszik, mint az optikán keresztül, a mélységélességgel megalkotott dimenzióban. A táncos és filmes látásmód eltérő jellege, a képszerű gondolkodás különbözősége a táncszerűtlen, — tehát a kutatók, gyűjtők szempontjából hibás, vagy esetleg felhasználhatatlan filmanyag elkészülését eredményezheti.<sup>3</sup>

A másik probléma az, hogy a néptánc szakembereinek hiányoznak a megfelelő berendezéseik, vagy ha birtokukban is vannak, nem tudják a modern technika vívmányainak előnyös tulajdonságait kihasználni. Szerencsére ezeken a problémákon lehet segíteni és remélhetőleg nincs messze az az idő, amikor a néptánc kutatásban és filmtechnikában egyaránt jártas, jó technikai felszereléssel rendelkező, kislétszámú forgatócsoportok kezükbe veszik ennek a fontos területnek minden megoldásra váró feladatát. Innen már csak egy lépést jelentene a szakkönyvtárakhoz hasonló táncszakfilmtár létesítése.

#### *I/b. Koreográfiákat dokumentáló táncfilmek*

Nem ilyen egyszerű a helyzet az egyes koreográfiákat, valamint egy-egy nagy előadóművész munkáját rögzítő *szakfilmeknél*. Ezeknek a felvételeknek egészen más szerepük van, mint ugyanezeknek az alkotásoknak, illetve alkotóknak a nagyközönség számára történő filmre vitele esetében. Szakmai célokból való felvételeknél a film nem lehet más, mint rögzítő eszköz, amely nem élhet szabadon saját lehetőségeivel, mert ezeket tartalom és forma tekintetében egyaránt a tánc határozza meg. A néptáncgyűjtők helyszíni, műfényvilágítást általában nem igénylő felvételeivel szemben a komplett koreográfiák szakmai célokat szolgáló felvételei nagyobb előkészületeket kívánnak. Itt már nem nélkülözhető a filmtechnika, és filmes kifejezési eszközök legmagasabb fokú ismerete, tehát a rendező és az operatőr közreműködése. Az ő filmes felkészültségüktől függ, hogy mennyire sikerül

<sup>3</sup> Lugossy Emma, *A tánc lejegyzésének módszere koreográfiai elemzés alapján*. Táncstudományi Tanulmányok, Bp. 1958, 44. old.



„lefordítani” a film nyelvére a koreográfus látásmódját. A cél érdekében a filmes kifejező eszközöket szinte szolgai módon kell a táncos kifejezések minél tökéletesebb — tehát táncszerű — rögzítése érdekében felhasználni. Csak az így készült filmek töltik be a táncművészet számára maradandó értéket jelentő koreográfiák archiválási feladatait. A filmes kifejező eszközök helyes — tehát elsődlegesen táncszerű — alkalmazása lehetővé teszi, hogy a koreográfiai mű egészében és részleteiben kerüljön filmszalagra, és, hogy a tánc technikai és művészi megoldásai valóban tanulmányozhatók legyenek. A film kifejező eszközei, a totál- és közeli-képek, a kivágás és beállítás, a kameramozgatás, követés, ráközelítés, valamint a lassított felvételek, mind-mind alkalmasak arra, hogy kiemeljék, talán még a közvetlen személyes megfigyelésnél is jobban ábrázolják egy mű minden koreográfiai értékét.

### *I/c. Előadóművészeket dokumentáló táncfilm*

A táncművészet nagyjainak, a híres táncművészeknek *tánc-szakfilmen* történő megörökítése az előzőekhez hasonló lehetőségeket és követelményeket biztosítja, illetve kívánja meg. A táncművészet nagy nyereségként könyvelhetné el, ha legnagyobb művészeit műhelymunkában mutathatná be a világ minden pontján élő és alkotó többi táncosnak, akiknek talán soha nem lesz alkalmuk arra, hogy egy-egy nagy tehetség alkotó módszereivel és művészetével megismerkedjenek.

E filmek alkotójukat túlélve, gazdagítanak és segítenek az utánuk következő táncos nemzedékek tanulmányait, alkotó munkáját. A múlt tökéletes ismerete pedig művészetük színvonalának emelését eredményezné.

### *II/a. Népszerűsítő táncfilmek*

A nagyközönség számára készülő, a közismert táncalkotásokat népszerűsítő film már nem rögzítő eszköz, mint a tánc-szakfilmek. Ennél sokkal több, művészi kifejező eszköz.

Vannak, akik a filmre vett táncokban látják a két művészeti ág legfontosabb kapcsolódási területét. Ezeknek igazuk van abban, hogy a film segítségével széles tömegekhez jutó alkotások a tánc népszerűsítésében és megkedveltetésében fontos küldetést töltenek be. Azoknak azonban, akik ezzel együtt azt is állítják, hogy a filmre vett táncalkotások nem nyújtanak, nem is nyújthatnak ugyanolyan értékű élményt, mint a hús-vér előadás, nincs igazuk.

Ha csak egyszerűen arról volna szó, hogy a nézőtérre állított felvevőgép rögzíti az előadást, utána pedig ezt a szolgai másolatát vetítenék a mozikban, igazat kellene adni azoknak, akik az élő előadás minden ragyogását, érzelmi tartalmát a gépi reprodukcióban nélkülözik és hiányolják. Ilyen esetben valóban reprodukcióról, tehát másodlagos értékről beszélhetnénk, de a jó értelemben filmre vett táncalkotásoknál nem erről van szó. Amikor népszerűsítő táncfilmről beszélünk, akkor olyan alkotásra gondolunk, amely nem a balett eredeti megjelenési formáját rögzíti egy gépi — technikai lehetőség felhasználásával, hanem a balett tartalmának és mondanivalójának, a tánc lírájának és szellemének újrateremtését adja egy hasonló, de mégis csak más jellegű művészeti alkotás keretében. Népszerűsítő táncfilm esetén tehát *új mű születik*, amelynek egészen mások a törvényszerűségei, mint az eredetinek, amelyből készült.

A művészi alkotó folyamatot leegyszerűsítve, elmondhatjuk, hogy táncalkotásnál a koreográfus jó értelemben vett nyersanyaga (előregyártott félkész terméke) a librettó és a zene, melyből a tánc alkotójának képszerű gondolkodása a mozgás vizuális kifejező eszközének segítségével létrehozza a művet, és ez a libretto mondanivalóját és a zenei ábrázolás érzelmi tartalmát a mozdulati kifejezéssel tolmácsolja a nézőknek.

A népszerűsítő táncfilm rendezőjének, ha egy balettet kíván filmre vinni, ugyanúgy nyersanyagnak kell tekintenie a kész, komplett színpadi művet, mint a koreográfusnak a zenét és a lib-



rettót. Itt már az ő képszerű gondolkodása válogat és értelmez, az ő koncepciója határozza meg a megjelenési formát, a mondanivalót legjobban kifejező képi megoldásokat, javasolja a húzásokat, egyszerűsítési megoldásokat a koreográfusnak, vagy éppen inspirálja új részletek, — a film adta lehetőségek felhasználásával megoldható újabb kifejezések megalkotására.

Már a népszerűsítésre szánt balettek kiválogatásánál is döntő szava kell, hogy legyen a rendezőnek, mert ő az, aki az újrateremtéssel a széles néptömegek számára hozzáférhetővé teszi a művet, és ő az, akinek a legjobban ismernie kell a mozikközönség vizuális befogadóképességét éppen úgy, mint azokat a módszereket, amellyel a művet közvetíteni fogja. A klasszikum iránt a film közönsége, — néhány közismert témát kivéve — általában nem érdeklődik. Népszerűsítő táncfilmek készítésénél, tehát először az érdekes, és lehetőleg közismert meséjű baletteket kellene filmre venni. Erre elsősorban a közönség nevelése érdekében van szükség.

A népszerűsítő táncfilmeknek és magának a balettnek megkedveltetése érdekében kényszerű átmeneti megoldásnak látszik a kerettörténetes balettfilm. Igen jó példa erre a nálunk is bemutatott szovjet film a *Táncosnő*. De még ennél is jobb megoldás az, amit a *Balett gyöngyszemei* című szovjet filmben láttunk. Az alkotók három, egész estét betöltő balettet vettek „nyersanyagul” (*Hattyúk tava*, *Bahcsiszeráji szökökút*, *Páris lángjai*) és ezekből készítették el népszerűsítő táncfilmjüket. Mindegyik műből kiemelték azt, ami a táncos — drámai ábrázolás szempontjából lényeges és ezeket a részeket úgy ötvözték egésszé, hogy a filmes ábrázolás segítő eszközeivel kiemelték azok minden értékét, szépségét. Találkoztunk ezzel a filmmel kapcsolatban olyan véleménnyel is, hogy a vetítés után már nem érdekes többé maga a színpadi mű, mert a táncfilm minden lényegeset bemutatott a műből. A másik véglet is megmutatkozott a film bemutatása után. Voltak, akik a három mű durva megcsonkításának, a balettel szemben elkövetett merényletnek tartották a filmbeli tömörítést.

Népszerűsítő táncfilm készítésénél a rendezőnek a koreográfus szakértő segítségével meg kell vizsgálnia a filmre kerülő koreográfiában található minden egyes mozdulati kifejezés vizuális megjelenítő értékét és tartalmát a film formanyelvének és a teljesértékű művészi ábrázolásának szempontjából.

Nem könnyű feladat! A rendezőnek egyszerre kell képviselnie a film és a tánc sokszor ellentmondásos szempontjait és a közönség igényét, valamint befogadóképességét.

Azokkal a véleményekkel szemben, amelyek elítélik a színpadi balettnek filmre vételét és a gépi művészet közvetítésével a közönséghez jutó műveket szükségszerűen alacsonyabb művészeti kategóriába sorolják, fel kell vetni a kérdést, vajon milyen kategóriába sorolják az olyan filmeket, mint a *Hamlet*, az *V. Henrik*, vagy a *III. Richard*, valamint azt, hogy a filmre vett *Hamlet*, vagy *Othello*, és ha már Shakespeare-nél tartunk, a filmre vett Rómeó és Julia a drámai és a balett alkotás teljes értékű tolmácsolását jelentik-e?

## II/b. TV táncközvetítések

A televízió rohamos elterjedése, és a közvetített táncalkotások, a „fényképezett színpad” újabb területére irányítják a figyelmet. A táncnak és a gépi — technikai kifejező eszközöknek ez a kapcsolata, a közönséghez jutó táncalkotások számának öröndetes növekedésével együtt felveti a táncszerű TV közvetítések néhány kérdését.

A TV a filmtechnikához hasonlóan a vizuális viszonyok megváltoztatásával a tánc kifejező erejének növelését, vagy csökkenését eredményezheti, de a táncalkotások TV közvetítése a filmre vett színpadi táncalkotásokkal, a táncfilmekkel szemben, — hátrányosabb feltételekkel rendelkezik. Nem élhet azoknak a lehetőségeknek nagyrészeivel, amelyeket a film a két művészi kifejezésforma sikeres egyesítésénél felhasznál.

A táncfilm bizonyos határokon belül átalakítja a témát a maga számára (húzások, bővítések, külső környezetbe helyezés stb.), a TV pedig csak értelmezheti azt, a nézőpont és képkivágás meghatározásával, — a vágás ritmusával és technikájával, amely az éles vágástól a lassú áttűnésig terjedő



skálán mozoghat. Ez a lehetőség nem sok, de arra mindenképpen elegendő, hogy elveszítse, vagy hangsúlyozza azokat az értékeket is, amelyeket a művészi reprodukció a közvetlen élményt nélkülözni kényszerülőknél nyújthatna.

TV közvetítésnél a táncfilmekkel szemben, valóban reprodukcióról beszélhetünk, és ez lehet művészi értékű, lehet gyenge másolat, aszerint, hogy a rendező értelmezése, — amely válogat a legalább három kamera által felvett kép között, — mennyire táncszerű, milyen mértékben képes a lényeges részleteket kiemelni és eldönteni, hogy mi az, amit szabad és kell közelképben mutatni, mi az amit nem. Neki kell az operatőröket úgy irányítania, hogy a színpadi tér kitöltése éppen annyira érvényesüljön, mint maga a tánc és a táncos előadásának minden művészi értéke. Ha ehhez hozzáteszük, hogy mindezt egy harcban levő bűvárhajó belsejéhez hasonlítható környezetben, — képminőséget, hangot, közvetítési vonalat ellenőrző, javító, szüntelenül beszélő technikai személyzet közvetlen közelében, — az operatőrökkel és a színpadi ügyelővel, kétoldalú telefonösszeköttetésben, — a felvett és továbbított képeket figyelve, — a vágást és a felvételt irányítva végzi a javítási, — leállási, — és újrafelvételi lehetőség nélkül, az élő előadással egyidőben, akkor külön is értékelnünk kell a tánc lírájának és szellemének, a színpadi táncalkotásnak művészi reprodukcióját nyújtó lehetőséget, a TV-t és a közvetítésben résztvevők munkáját.

A táncművészet alkotásainak népszerűsítésében a TV-nek még a filmnél is nagyobb lehetősége van. A filmszínházakban bemutatásra kerülő táncfilmmel szemben a TV azokhoz is eljuttatja a táncalkotásokat, akiknek esetleg eszébe sem jutott volna a sok film közül éppen egy táncfilmet megnézni, vagy akik eddig a balettszínpadoktól távol élve nem ismerkedhettek meg annak művészetével.

A TV műsorok jellege és funkciója is segítségünkre lehet a tánc népszerűsítésében. A prózai adások között a közönség szívesen fogadja a táncos, zenés műsort, balett előadást, TV táncjátékot, mert valami mást és másként ad, mint a műsorok zöme.

A TV műsorai általában az értelmén keresztül igyekeznek hatást gyakorolni a nézőkre. A jó értelemben vett zsurnalizmus különböző műfajain és az ismeretterjesztő műsorokon keresztül a drámai művekig, az értelemlre közvetlenül ható szóbeliséggel ábrázolnak. Még a TV játékok is — a játékfilmekhez hasonlóan — inkább nevezhetők képen, tehát láthatóan beszélőnek, mint beszélő képnek, amely elsődlegesen, vagy legalábbis egyenlő mértékben használná a szóbeli megjelenítést és a képi ábrázolást. Ennek az aránynak eldöntése azonban nem a mi feladatunk. Számunkra a TV műsor sokrétű jellege, változó stílusa, módszere és formája, amely általában az értelmi ábrázolást választja a kifejezés érdekében, alkalmas arra is, hogy az érzelmi tartalmú és kifejezésű tánc stílusa és megjelenési formája iránt felkeltse az érdeklődést.

### *III/a. Önálló táncfilmek*

Ebbe a csoportba azokat a táncfilmeket soroljuk, amelyek koreográfiája kifejezetten a film számára készült, tehát már az alkotás első percétől kezdve adott volt a lehetőség a filmszerű és táncszerű követelmények biztosítására. Az előző csoporthoz viszonyítva a különbség csupán az alkotó folyamatban keresendő.

Amíg a népszerűsítő táncfilmeknél meglevő színpadi táncalkotást kellett a film sajátos eszközeivel felbontani és új műben egyesíteni, addig az önálló táncfilmmel külön a tánc és külön a film alkotóelemeiből kell kiindulni. Itt már a koreográfiai vázlat elkészítésénél, a zeneszerzőnek adott utasításoknál, vagy a megfilmesítésre szánt tánc meséjéhez szükséges zene kiválasztásánál is a film sajátos jellege a meghatározó alap, ami a születendő művet kialakítja. A koreográfus elképzeléseiből, részletmegoldásaiból a filmrendezőnek kell kiválogatni azokat, amelyek a film közvetítésével, a sajátos jellegű képi megoldásokkal képesek maradéktalanul kifejezni mindazt a lírai és epikai tartalmat, amit a táncművészet nyújtani tud.

A táncfilmmek kettősen komplex jellegénél fogva a táncszerűség és filmszerűség követelményeinek oly sokat vitatott arányai itt élesebben vetődnek fel: mi az, amit a táncfilm, és ezen belül mi



az, amit maga a tánc mondani tud a filmszínházak közönségének. Mit lehet elmondani napjaink emberének a táncról úgy, hogy a filmszerűség és táncszerűség követelményének egyformán eleget lehessen tenni?

A probléma felvetése az önálló táncfilmek szempontjából elengedhetetlen, de megoldani csak a táncművészet mai problémáival együtt lehet. A *film elsősorban mai témát kíván*, s így az önálló táncfilm is, mert ez elsősorban film. A táncosokat a filmtől függetlenül foglalkoztatja ez a kérdés. Bizonyíték erre többek között az a rendkívül tanulságos vita, amelyet a Szovjetszka Kultura hasábjain folytattak 1961-ben.<sup>4</sup> A vita középponti kérdése az volt, hogy kifejezhető-e minden a tánc nyelvén, vagy sem? Van-e adekvát táncos téma, vagy minden téma alkalmas táncos ábrázolásra, ha megfelelő mondanivalója van és csak a megfelelő alkotót kell megtalálni hozzá?

Ha a táncművészek megoldják ezt az alapvető kérdést, akkor lép majd előtérbe az önálló táncfilmek külön problémája. A film számára alkalmas téma és ennek megfelelő táncos feldolgozási mód gyakorlati megjelenése után következik a táncfilm dramaturgia munkája, melynek feladata, hogy közel hozza a táncot a filmhez, szerkezeti és kompozíciós tekintetben egyaránt.

### III/b. TV táncjátékok

A TV-táncjátékok alkotásánál, a táncfilmekhez hasonlóan, a táncszerűség és TV-szerűség követelményeinek azonos szem előtt tartásáról kell beszélnünk. A táncfilmmel meg kell vizsgálni, hogy a téma és a feldolgozás módja hogyan érvényesül a vetítövászonon, — a táncfilm milyen hatással van a mozi közönségére, akik a többi film között, mint azok egyikét nézik, azonos körülmények között, azonos megjelenési formában (vetítés). A TV táncalkotásoknál ugyanígy kell eljárni.

A TV és film által közvetített táncalkotásoknál az alapvető különbséget a tartalom és jelleg, — a téma és a stílus jelenti. Mivel a TV ún. intim műfaj, — a színház és a mozi kollektív élményei helyett a lakásba hozza a színészt, az énekest vagy a táncost. Az ünnepelő ruhával együtt felvett ünnepi hangulat helyett a papucs, a házikabát és vacsora családias környezetébe, hangulatába kell beilleszkednie a TV-táncjátéknak. Ennek pedig témában és stílusban legjobban a kamarajelleg felel meg, ami a TV sajátosságaiból következik: ez alkalmas a kis felületű képernyőn való vizuális ábrázolásra és ez tudja biztosítani leginkább a közönséghatást a megjelenési körülmények színvonalán, a lakásban.

A TV a táncfilmmel együtt, a táncalkotások minden eddigi megjelenési formájánál nagyobb szerepet biztosít a mimika és kéz kifejező tulajdonságainak. A közelképekben felnagyítva kihangsúlyozza azok művészi kifejező erejét, vagy éppen leleplezi gyengeségeit.

A közelképeknek ez a leleplező tulajdonsága egy fontos problémára hívja fel figyelmünket: elégtelen és korai a táncosok színészi képzése. A 17 éves életkorban még nem rendelkeznek a növekedékek a szükséges pszichikai érettséggel, még nem tudják elsajátítani azokat a képességeket, amelyeket a film a színészi munka területén megkövetel. A táncosok később, a színpadi munka gyakorlatában, általában pótolják ezt a hiányt, de a táncfilmek és a helyszíni balettközvetítések fokozottan „premier plan”-ba hozzák a későbbi, esetleg stúdiómunkaszerű oktatás szükségességét. A feladat megoldását az a körülmény is sürgeti, hogy nélkülük nem oldhatók meg a TV-szerű és filmszerű alkotások, mert hiába lesz a tánc önmagában tökéletes, ha a táncosok képzetlensége és felkészületlensége miatt a filmszerűség egyik követelményeként jelentkező színészi adottságokkal nem élhet. A rendező ilyen esetben nem adhat közelképet a táncosról és ezzel elveszi a film kiemelő, hangsúlyozó eszközeinek egyik legfontosabbikát, kénytelen lemondani a filmszerű, TV-szerű megjelenítésről, vagy ha mégis felhasználja, annak nyilvánvaló művészi gyengéi az egész műre kihatnak.

<sup>4</sup> V. ö. Szovjetszka Kultura 1961, magyarul: Külföldi Szemle, 1961 júliusi különszáma.



### *Táncfilm és közönség*

Vannak, akik a táncfilmek, balettfilmek sikertelenségének okát a közönségben keresik. Véleményük lényege az, hogy a moziba járó közönség ízlése még fejletlen, alacsony színvonalú és ezért nincs sikere az olyan „magasabbrendű” művészeti alkotásnak, mint a filmbalet. Valóban, a közönség gyakran értetlenül fogadja az egyes táncfilmeket, és igyekszik elkerülni az olyan „pörgő, forgó, hajladozó, értelem nélkül körbeszaladgáló és levegőbe emelkedő alakokkal teli” filmet.

A táncfilm azokhoz is eljut, akik még soha nem láttak balettet, akik nem ismerik a tánc formanyelvét. A táncfilmek alkotói gyakran megfélemedeznek arról, hogy a filmek közönsége nem azonos az Opera közönségével, hogy csak a film formanyelvéhez szokott, de a balettéhez még nem. Ebben a „féledekenységben” nemcsak a filmszakemberek hibásak, hanem a táncfilmek alkotásában közreműködő koreográfusok is. Nekik kellene elvégezni a húzásokat, a filmre áttett táncok „megcsonkítását”, mert csak a kellő önmegtartóztatással készített koreográfiákat érti meg a közönség: józan tartózkodást követel egyes áttett, a balettszínpadon természetesnek tűnő konvencionális formáktól, amelyek mögött csak a balettnézésben gyakorlott közönség találja meg a kifejezni való tartalmat, a hangulatot és érzelmet, amely számukra a legtermészetesebb módon fejeződik ki a mozgás és a zene viszonyának láthatóvá tétele által.

A filmalkotások (játékfilm) a dráma törvényeit követik, a táncfilmek nem, vagy csak igen kis mértékben. A filmben mindig elsődleges a mese, a történet — legyen az bármilyen egyszerű, vagy primitív — és a moziba járó közönség megszokta, és elvárja, hogy a film — és számára a táncfilm is csak egy film a sok közül — elsősorban a meséjével szórakoztassa. A filmnek értékét az átlagos néző szerint a történet érdekessége, fordulatossága és izgalma határozza meg. A közönség azt is megszokta, hogy a film szereplői a cselekmény folyamán valamiféle jellemfejlődésen mennek át, és ezt hiába várják a táncfilmtől. Az átlagos néző tehát beül a moziba és egy olyan *filmet* lát, amelyben *alig történik* valami, és az is olyan szokatlanul. Érdekes és tanulságos példa erre két egymástól független film bukásának esete. Nemcsak nálunk, hanem külföldön is a szakemberek csodálatában és a közönség visszautasításában részesült az *Országúton* című kiváló filmalkotás, éppen úgy, mint a maga nemében hasonló módon kiemelkedő táncfilm, a *Magányos férfi szimfóniája*.

A táncfilm sikere érdekében tehát a librettónak önmagában is érdekesnek kell lenni, hogy lekösse a nézők figyelmét. Mesélni kell a közönségnek, mert erre alkalmas a tánc formanyelve. A forgatókönyvben rögzített történetnek olyannak kell lennie, hogy olvasva, — vagy szóban elmesélve — is kielégítsen: a lírai tartalom mellett az epikai tartalom is szolgálja az érzelmi ábrázolást. Az értelmi és érzelmi ábrázolás arányának kérdése a táncfilmek esetében különösen élesen jelentkezik, mert a filmeknél kialakult és elfogadott kifejezési forma sajnos elsőd-



legesen a fogalmi jellegű beszéd lett, ezzel szemben a táncnál az élményjellegű mozdulat a mű eszmei mondanivalójának hordozója. A moziba járó közönség tehát megszokta, hogy a filmek mondanivalóját minden különösebb értelmi és érzelmi koncentráció nélkül megérti, ugyanakkor táncfilmeknél érzelmi tudatosságra van szükség a bizonyos fokig jelképes kifejezési forma megértésére. Ez a játékfilmek szempontjából is lényeges, mivel a táncfilmekben kiművelődő vizualitás egészséges módon tudja alakítani a közönség befogadóképességét. A mondott szöveget nélkülöző vizuális közlés megértésének képessége bővítené a játékfilmek lehetőségeit, és alkotóik bátrabban alkalmazhatnák a képi asszociációra támaszkodó ábrázolás módszerét.

Egyes táncfilmek közönség hatásának vizsgálata azt a megállapítást eredményezi, hogy azonos művészi értékű és azonos értelmi-érzelmi felkészülést igénylő táncfilmek közül az egész estét betöltő filmeknek nagyobb sikere van, mint a több egymástól független történetből álló táncfilm összeállításnak. A *Rómeó és Júlia* nagyobb sikert aratott, mint a viszonylag könnyebb, az átlag néző érdeklődési köréhez, ízléséhez közelebb álló *Felhívás táncra*. A *Párizsi balett* pedig még ennél is kisebb sikert aratott. Ennek a három táncfilmnek a fogadtatása több fontos szempontra hívja fel a figyelmet. Ezek közül talán a legfontosabb a tartalom, a kifejező eszközök és a megértés viszonyának alakulása. A „Rómeó és Júlia” története, tehát a mű tartalma eleve közismert volt. Ezért nem okozott különösebb problémát a balett formanyelvének alkalmazása: a közismert mesét a széles közönség előtt ismeretlen ábrázolásmóddal is közérthető módon lehetett tolmácsolni.

A táncnak általában hosszabb időre van szüksége ahhoz, hogy elmeséljen valamit. Sokkal több időt vesz igénybe a csupán mozgással történő ábrázolás, mint a beszéd segítségével történő közlés. Ez így önmagában természetesnek tűnik, mégis többek között a megértésre, közlésre szánt idővel való helytelen gazdálkodás okozta több egymástól független történetet egybekapcsoló táncfilm sikertelenségét. Akár a *Felhívás táncra* két önálló részletét tekintjük (A pantomim és a tánc formanyelvét egyaránt felhasználó cirkuszi történetet és a tisztán táncos elemekből összeállított körtáncot), akár a *Párizsi balett* különböző stílusú önálló részeit; meg kell állapítani, hogy a sikertelenség egyik oka az volt, hogy a közönség nem tudta a kifejezésre szánt tartalmat a kifejező eszköz újszerűsége, — ismeretlensége miatt megérteni. Mire „rájött” volna az egyes stílusok kifejező erejére, addigra éppen befejeződött a mű. A következőnél ugyanez volt a helyzet és a vetítés végén a különböző stílusok és a közönség számára megfelfejthetetlen, érthetetlen jelzésekkel álló mozgáshalmazból nem sok értékes élmény maradt. Sőt! Az olyan nézők, akik előtt ismeretlen volt a tánc formanyelve, a táncfilm megtekintése után nem kaptak kedvet ahhoz, hogy közelebbről is megismerkedjenek a táncsal.

Az idővel való gazdálkodásnak azonban vannak más előjelű példái is a nálunk bemutatott táncfilmek között. Egyes esetekben, mint pl. a *Rómeó és Júlia*-ban, a filmre vett tánc olyan eredményeket mutatott fel, ami ellentmond annak, hogy a



táncnak viszonylag hosszú időre van szüksége ahhoz, hogy elmondjon valamit. A. Dasicseva így ír erről a Rómeó és Julia elválási jelenete kapcsán: „A szó nem képes ilyen gyorsasággal, közvetlenséggel kifejezni a hangulatokat, ezek átmeneteit — a szerelemtől a kétségbeesésig, a kétségbeeséstől az örömig, a rémületig, a gyöngédségig, — nem tudja kifejezni a hősöket elöntő érzések összes, egyidejű árnyalatait.”<sup>4</sup> Az ilyen példák azonban sajnos nagyon ritkák és ha megjelenésük számát arányba állítjuk az általánosan használt táncos megoldásokkal, a táncfilmek szempontjából csak igen alacsony százalékot kapunk.

Ha a táncfilmeknek a közönségre gyakorolt hatását, vonzóerejét vizsgáljuk, feltétlenül párhuzamba kell állítanunk a némafilmeket és a táncfilmeket. Az összehasonlítás annál is inkább kíváncsú, mivel mindkettő azonos vagy igen hasonló eszközökkel ábrázol. A régi némafilmek a mozgás és mozdulatok segítségével fejezték ki mondanivalójukat, hasonlóan a tánchoz, illetve a táncfilmekhez. A magas művészi színvonalú némafilmeknél senki nem hiányolta a beszédet, mert a képek nyelvén mindent el tudtak mondani, még azt is, ami a szóbeli megfogalmazásban csak körülményesen, bő magyarázat és körülírás segítségével válhat érthetővé. Balázs Béla és a némafilm többi teoretikusa jóformán ugyanazokkal a szavakkal magyarázták meg a beszéd nélküli kifejező eszközök sajátosságát és a mozgásábrázolás műfaji határait, lehetőségeit, mint ahogy azt a legfelvilágosultabb táncesztéták és szakemberek értelmezik napjainkban a Szovjetuniótól kezdve Magyarországon keresztül Franciaországig és Angliáig. Egyöntetűen megegyeznek abban, hogy sem a táncnál, sem a némafilmnél nem jelent a beszéd-nélküliség fogyatékossgot és csak az a mű nevezhető valóban művészi értékűnek, amelyben fel sem merül a szóbeli megfogalmazás igénye.

A némafilmekben éppen úgy, mint a balettekben, vagy a táncfilmekben mindent a mozgással kifejezett cselekményből tudunk meg. A némafilm nézője külön élvezetet talált abban, hogy képes megérteni a mesét, átvenni és átélni mindazt az érzelmi és gondolati tartalmat, amit ez a művészet nyújt számára. Ugyanezt a percpiciós örömet csak kismértékben lehet kimutatni a táncfilmek nézőközönségénél. Ez a jelenség felveti azt a kérdést, hogy vajon a közönség változott-e meg, vagy pedig a némafilm és a táncfilm rokon jellegében távedtünk és a tisztán mozgásábrázolással dolgozó táncfilmekre nem alkalmazhatók az ugyancsak mozgásábrázolást használó némafilm bizonyos törvényszerűségei és sajátos jellegzetességei?

Ami a kérdés első részét illeti, könnyűszerrel megállapíthatjuk, hogy a közönség a némafilmek kora óta valóban megváltozott. Hihetetlen mértékben megnövekedett a filmnézők száma és a látásmódban is erős változások történtek. A közönség először megtanulta a film nyelvét, majd a némafilmek művészi színvonalának, a mozgás magasabb szintű ábrázolásának növekedésével együtt elsajátította a képi ábrázolás finomságainak, differenciáltságának és ezzel együtt a mélyebb érzelmi, gondolati tartalom megértésének képességét. Ezután a művészi csúcspont után következett be a hanyatlás. A hangosfilm feltalálása és elterjedése



során egyre inkább a szóbeli megoldások kerültek alkalmazásra. A tisztán képi ábrázolás, a mozgással kifejezett tartalmat felváltotta a mindent főként csak szavakkal kifejező stílus, ami szükségszerűen magával hozta a látásmód, a képnyelv és a mozgásábrázolás megértésének változását. A közönség tehát először elsajátította, majd elfelejtette a mozgással kifejezett tartalmak megértésének képességét és ezzel együtt ma alig-alig igényli azt az élvezetet, amit a percipiálás által a tisztán mozgással kifejezett művészi alkotások nyújtanak. Természetesen súlyos hiba volna, ha ezt a jelenséget kizárólag a mai, megnövekedett számú mozilátogató közönség „elmaradottságának” tulajdonítanánk. Nem szabad olyan módon általánosítani, hogy az alapvető okok figyelembevétele nélkül a mai közönség ízlését alacsonyabbrendűnek, fejletlennek nevezzük. Néhány évvel ezelőtt alkalmam volt közvetve résztvenni egy igen érdekes kísérleten, melynek eredményei és tapasztalatai tanulságos gondolatokat adtak a táncfilmekkel foglalkozó tanulmányokhoz.

A kísérlet a következő volt: munkásszálláson lakó építőipari dolgozók előtt egy pantomim együttes bemutatta néhány számát abból a célból, hogy vajon ez a közönség megérti-e a pantomim jelenetek tartalmát, mondanivalóját, vagy pedig ez a kifejezési forma távol áll tőlük és csak a „művelt” közönség képes a tisztán mozgással kifejezett tartalom megértésére. Hozzá kell tennem még azt, hogy ez az együttes nem volt hivatásos művészeti csoport, tehát produkciójuk sikere sem a magasfokú művészi kivitelnek volt köszönhető. A közönség mégis követni tudta a bemutatott számokat, néhányan szomszédjuknak magyarázták a cselekmény állását, fordulópontjait, várható alakulását, mások félhangosan magukban beszélve mondták ugyanezt. A közönség zöme együtt gondolkodott, érzett és viselkedett a szereplőkkel, kiválasztott hősei sikeréért izgult, tehát aktívan résztvett az előadásban, együtt játszott a színpadon mozgó, ábrázoló, jellemeket, érzelmeket hordozó és kifejező mimesekkel.

Ez a kísérleti bemutató is bebizonyította, hogy a mai, jó értelemben vett átlagközönség képes megérteni és élvezni a mozgás művészi közvetítésével megalkotott történeteket és a némafilmekkel kapcsolatos lélektani vizsgálatokhoz hasonlóan élvezetet talál magában a megértésben, a percipiálásban. Megállapítható az is, hogy ez a percepció öröm igen széles skálán mozoghat, mert ugyanezeknek a jeleneteknek más összetételű közönség előtt való bemutatásakor is észlelhetők voltak hasonló jelenségek, azonban az eltérések további következtetésekhez vezettek.

A kísérleti bemutatók tapasztalatait, valamint több művészeti és lélektani szakember véleményét összegezve megállapíthatjuk, hogy a táncfilmek, és minden olyan alkotás, amely a mozgás művészi közvetítő eszközének segítségével kíván hatást gyakorolni a közönségre, nem nélkülözheti az átlagközönség által ismert, vagy megismerhető formanyelvet, sőt a mai témát, a mai emberhez szóló magas művészi színvonalú, de érthető és érdekes, érzelmileg gazdag történetet. Feltehető, hogy ilyen alkotások bemutatása esetén a moziközönség minden



rétege élvezetet és élményt találnak a táncfilmben. A vizuális kultúrával, a tánc formanyelvével és kifejezési eszközeivel kevésbé ismerős nézők élvezetet találnak magának a történetnek a megértésében, megismerkednek a tánc és a művészi mozgás alapvető jelzéseivel, ábrázolásmódjával és nem utolsósorban megkedvelik magát a táncot és a táncfilmet. A táncévezetben jártasabbak ugyancsak élvezetet találnának ilyen alkotásokban, mert képesek értékelni a megoldások finomságait, a mélyebb, rejtettebb gondolati és érzelmi tartalmat. Az ilyen táncfilmek megalkotása és széles tömegek előtt való bemutatása után feltehetően megindulna egy olyan fejlődés — a közönségben és alkotókban egyaránt — ami nagymértékben hasonló volna a némafilmek korának vizuális kultúráját teremtő, magas színvonalú művek, és azokat befogadó közönség létrejöttét segítő időszakával. Ha a táncfilmek, balettfilmek kialakítanak a beszéd nélküli kifejeznivalókat megértő közönséget, akkor ezzel nemcsak a táncművészet gazdagodna, hanem a filmek alkotói is bátrabban használhatnák a beszédnélküli kifejezéseket, — a vizuális kultúrárt kívánó megoldásokat, tehát a filmművészet sajátos, — ma még gyakran hatás nélkül maradó, — magas színvonalú ábrázolási eszközeit.

★

A tanulmány terjedelme lehetetlenné teszi, hogy minden lényeges kérdésre kitérjünk. Nincs alkalom itt most arra, hogy felvessük pl. az operatőri munka érdekes témáit, a mozgásábrázolás táncszempontból szakszerű, lényeges kifejező, — ugyanakkor filmes igényeket is kielégítő megoldásainak problémáit. Külön tanulmányt igényelne a vágás ezernyi érdekes kérdése. Nem elemezhetünk olyan kérdéseket, mint a természet jelenségeinek és mozgásainak (felhő, víz, szél, állatok mozgása stb.) hangulatfestő és kiegészítő alkalmazását a táncfilmekben. A filmhang és a zene viszonya, — az érzelmi hatást elősegítő színes technika alkalmazása, — a színpadi díszletek és szcenikai megoldások funkciójának és emocionális hatásának változása a táncfilmek díszletmegoldásában, — mind-mind a megvitatásra, — megoldásra váró kérdések közé tartoznak. Nem foglalkozhatunk a stilizáltsági skála filmes szempontból történő vizsgálatával, sem az egyes plasztikai formáknak: a pantomim, a karaktertánc, a klasszikustánc (balett), és a népitánc jellegzetességeivel a táncfilmekben történő alakváltozás szempontjából.

A mentség ezek elhanyagolására csak az lehet, hogy ez a tanulmány gondolatébresztő célzattal készült, és, hogy a benne foglaltak csak néhány, általunk fontosnak ítélt problémára kívánták a figyelmet irányítani.

Budapest, 1961. augusztus.



## DANSE, CINEMA, TELEVISION

*L. Pápai*

La première partie de cette étude traite les rapports de la danse avec le cinéma et la télévision. L'auteur établit la dualité qui définit d'une manière fondamentale l'interdépendance des deux genres, chorégraphique et cinématographique. Il s'étend aux critiques formulées, par les théoriciens de la danse, au sujet des films chorégraphiques et aux problèmes soulevés, par les experts du cinéma, à l'occasion de telles productions. La fidélité à l'esprit de la danse et, conjointement, à celui du cinéma est une exigence, dont M. Pápai délimite les caractéristiques et les problèmes directeurs.

Dans la seconde partie de son étude, l'auteur distingue trois groupes principaux de films chorégraphiques. Il range dans le premier ceux dits «documentaires de la danse» et les divise en trois catégories: 1a) les pellicules fixant les danses folkloriques; 1b) les documents de travail destinés aux archives chorégraphiques; 1c) les documentaires perpétuant les performances des grands interprètes du ballet. Le second groupe comprend les représentations chorégraphiques filmées, c'est-à-dire les films de popularisation destinés au public (2a) et les retransmissions télévisées (2b). Appartiennent au troisième groupe les films chorégraphiques proprement dits (3a) et les téléspectacles chorégraphiques (3b). Par la suite, M. Pápai s'étend aux oeuvres comprises dans les différents groupes et catégories et les suit de près selon les possibilités du genre et leur fidélité chorégraphique et cinématographique.

La troisième partie de l'étude examine les rapports des films chorégraphiques et du spectateur. Les causes de succès ou d'échec de telle ou telle oeuvre sont démontrées, le degré d'évolution des capacités visuelles du public est analysé et les films muets et les films de danse sont mis en parallèle. Pour terminer, M. Pápai récapitule — en guise de démonstration — les enseignements tirés de la projection d'une oeuvre expérimentale.



## ILLUSTRATIONS

1. Film soviétique du ballet *Roméo et Juliette*
2. Galina Oulanova dans le film soviétique du ballet *Lac des Cygnes*
3. Du film chorégraphique de Gene Kelly *Invitation à la Danse*  
(*Le Cirque*)
4. Du film chorégraphique de Gene Kelly *Invitation à la Danse*  
(*Le Cirque*)
5. Du film chorégraphique de Gene Kelly *Invitation à la Danse*  
(*La Ronde*)
6. Du film chorégraphique de Gene Kelly *Invitation à la Danse*  
(*La Ronde*)
7. Du film chorégraphique de Gene Kelly *Invitation à la Danse*  
(*Sinbad*)



*TÁNC, FILM, TELEVÍZIÓ*

*KÉPMELLÉKLETEK*





1. *Rómeó és Júlia* c. szovjet balettfilmből





2. Galina Ulanova a *Hattyúk tava* c. szovjet balettfilm főszerepében



3. Gene Kelly *Felhívás táncra* c. táncfilmjéből (*A cirkusz*)







4. Gene Kelly *Felhívás táncra* c. táncfilmjéből (*A cirkus*)









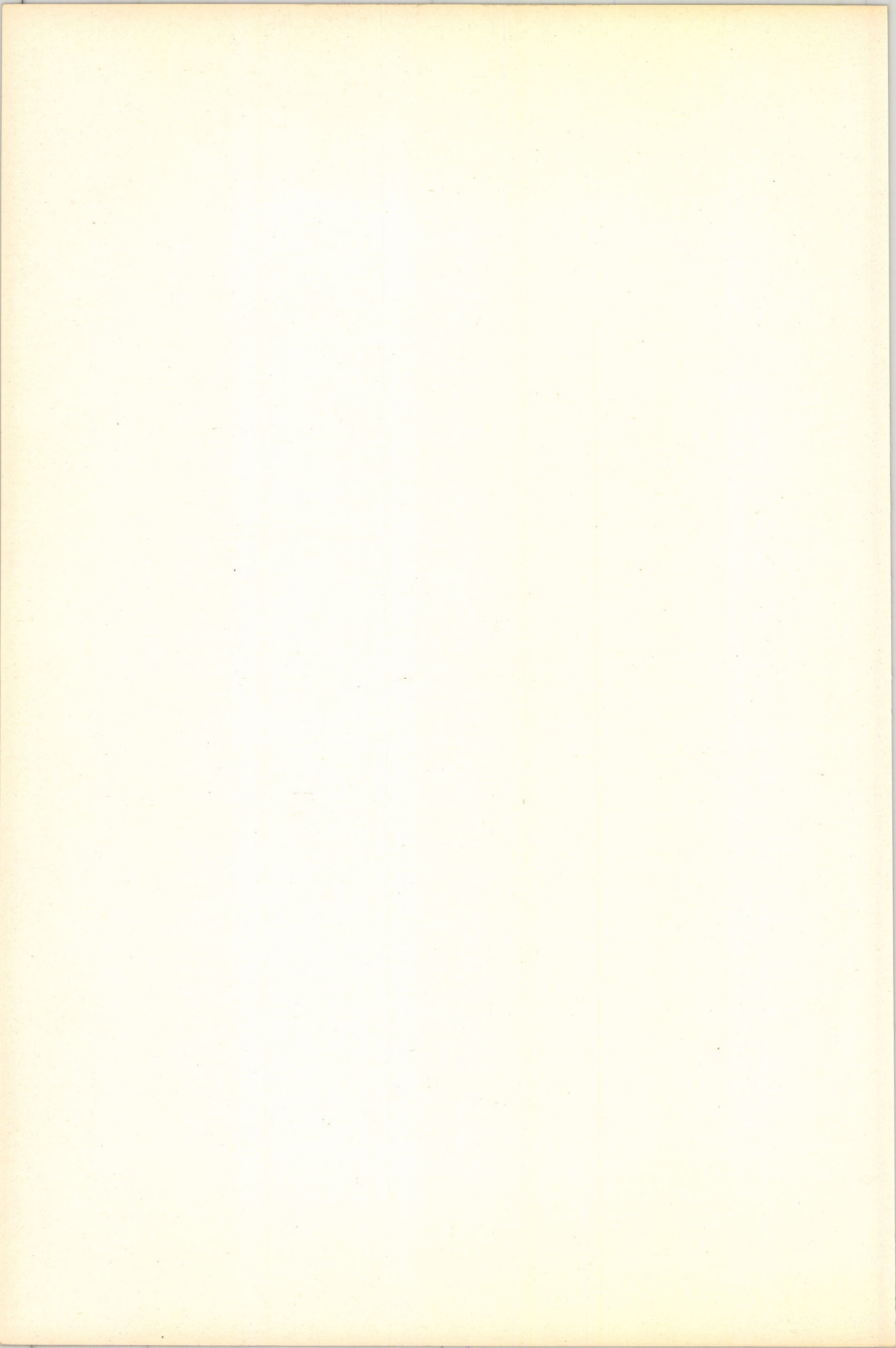






TÁNCÉLMÉLET







# AZ ANATÓMIA JELENTŐSÉGE A TÁNC ELEMZÉSÉBEN

Vitányi Iván

A mozdulatírás jóval később alakult ki, mint akár a betű-, akár a hangjegyírás. A betűírás kultúránk alapja, s megjelent mindenütt, ahol az emberi társadalom az ősi kommunizmusból belépett a történelmi korba, az osztálytársadalmak, a civilizáció korába. A hangjegyírás már jóval későbbi. Bár vannak egyes adatok, amelyek szerint már Mezopotámiában is ismerték, igazi jelentőségre csak az újkorban és az újkori műzenében emelkedett. A táncírás pedig még későbbi, kezdeti nem nyúlunk vissza messzebbre a XVII. századnál (természetesen csak az ún. analitikus táncírást számítva, azokat a kísérleteket tehát nem, amelyek az egyes motívumokat egyszerűen betűkkel jelölték). Olyan mozdulatírás rendszer pedig, amely valóban alkalmas a tánc rögzítésére, csak a XX. században jött létre, de általánossá még ma sem vált.

Mi volt hát ennek az oka?

Christopher Caudwell, a fiatalon elhunyt kitűnő angol marxista esztéta (aki egyébként az esztétikai irodalomban szokatlanul sokat foglalkozott a táncsal), így írt: „a művészet azoktól a formáktól, amelyek szemmel láthatóan függnek társult emberektől — ilyenek a tánc, az ének, a zene, a spontán dráma és a *commedia dell'arte* —, átlendült a művészi folyamat kikristályosodott megőrkítéséhez, amely nem látszik függni a társadalomtól — ilyen az írott költemény, a zenei partitúra, az írott színdarab, a festészet vagy a szobrászat. A művészet stimulusa objektívvá válik — árucikk lesz belőle.”<sup>1</sup> Milyen jellemző, hogy Caudwell csak akkor sorolja fel a táncot, amikor a művészet a társult emberekhez kapcsolódott, amikor „kikristályosodott megőrkítésről” van szó, már nem említi.

A tánc, a költészettel, a zenével együtt abból az ősi, differenciálatlan művészetből származik, amelyben a művészeti ágak még szétválaszthatatlan, teljes egységben voltak. A görög „Khorosz” szó például egyaránt vonatkozott az énekekre és a táncra, de voltaképpen az ősi színjátékra is (hiszen az a Dionüszosz kultuszából származott). Azok, akiket ma „kartársnak” szólítanak, bizonyára nem is gondolnak arra, hogy a szó eredeti értelmében ugyanazon táncscsoport tagjának tekintik őket. — Ebből az ősi művészetből vált le az írás feltalálása után az irodalom, majd a hangjegyírás létrejötte után a zene. A tánc nem így vált el az ősi összművészetből, hanem voltaképpen egyedül maradt, miután társai elszakadtak tőle. S így megőrizte az összművészet sok tulajdonságát. A tánchoz ma is

<sup>1</sup> Christopher Caudwell, *Illúzió és valóság*. A költészet forrásainak vizsgálata. Fordította Terényi István. Bp. 1960, 106. old.



zene társul, a legegyszerűbb tánc is tartalmaz színjátékszerű elemeket, a tánc-örület modern formáiban pedig mintha az ősi művészet extatikus vonásainak maradványait látnánk.

A táncművészetnek ez a jellege volt az egyik oka annak, hogy leírásának, lerögzítésének *igénye* sem merült fel olyan parancsolólag, mint a többi művészetben.

Ha most ennek az igénynek létrejöttét, okait, körülményeit teljes szélességükben és mélységükben fel akarnánk tárni, akkor az egész tánc történetet át kellene tekintenünk. Most azonban fontosabb számunkra a táncírás létrejöttének másik oka, hogy tudniillik a mozdulatok leírása összetettebb, bonyolultabb feladatot jelent, mint akár a beszéd, akár a zene lejegyzése.

Ezt a bonyolultságot jól jellemzi az a megállapítás, hogy a legegyszerűbb tánc leírása is voltaképpen egy zenemű partitúrájával vethető össze. A táncban minden egyes testrész egy-egy hangszernek felel meg, még azokban az esetekben is, amikor egyetlen testrész végzi a mozdulatot, ekkor ugyanis a többinek „szünet” van béírva.

A helyzet azonban még ennél is bonyolultabb. Oskar Bie említi, hogy a francia Emmanuel vizsgálatai szerint az emberi test, az ízületeiben adott lehetőségek szerint 95,140 mozdulatra képes.<sup>2</sup> Ha ezt a számot nem is tudjuk ellenőrizni, annyit elismerhetünk, hogy nagyon sokra képes. Ha mármost a tánc leírásában az emberi test mozdulatait a maguk reális teljességében akarnánk lejegyezni, feltüntetve azok véghezvitelénél valamennyi ízület mozgását, akkor szinte megoldhatatlan nehézséggel találjuk magunkat szemben.

Meggyőző bennünket erről, ha megvizsgáljuk, mi történik egy olyan egyszerű mozdulat alkalmából, mint a lépés.



Vegyük alapul a természetes lépésnek azt a szakaszát, amelyben a szabad láb hátulról előre jön és érintkezik a földdel, majd átveszi a test súlyát. Mindössze egy lépést tehát, amit a táncírásban is egyetlen ábrával jelölünk.

Ez alatt azonban a láb és a medence egyes ízületeiben több folyamat játszódik le.

Nézzük például a csípőízületet (*articulus coxae*). Itt rögtön azt kell megállapítanunk, hogy ha tisztán a medence és a comb viszonyát nézzük, akkor a normális, 180 fokos szöget csak úgy lehet kisebbíteni (*flexió*), ha a combot előre felemeljük, vagy ha medencéet előredöntjük (a láb oldalra való emelését most nem számítva).

Mi történik tehát akkor, ha a lábat hátrafelé emeljük fel? Ilyenkor úgy tekinthetjük, hogy a hátravitt láb a medencével funkcionális egységet képez. Az

<sup>2</sup> Oskar Bie, *Der Tanz*. II. kiadás. Berlin. 1919, 305. old.



alapvető elmozdulás a terhelt lábhoz („súlylábhoz”), tartozó csípőízületben történik, itt flexió következik be, vagyis a medence és a comb által bezárt szög kisebb lesz.

Amikor tehát a szabaddá vált lábat (mondjuk a balt) hátul felemeljük, az ellentétes csípőízületben a medence flexióba kerül a terhelt lábbal (ez esetben a jobbal). A lépés megkezdésekor ez a flexió fokozatosan kiegyenlítődik. Abban a pillanatban, amikor a két láb egymás mellé kerül, a helyzet megváltozik, s most már az előrelendülő szabad (bal) láb flexiója kezdődik meg. (Ezeknek a szögváltoztatásoknak mértékét azonban csökkenteni az, hogy itt természetesen nem nyújtott lábak mozgulatairól van szó, a szabad láb térdben hajlított, az a szög tehát, amit a hátulhagyott láb az egyenesen álló testtel bezár, több ízület között oszlik meg. Lábfejünket a csípőízület mozgása nélkül is mintegy 40 cm-nyire a terhelt láb mögé helyezhetjük, ha egyszerű térdhajlítást végzünk.)

Így jutunk el a következő ízületben, a térdízületben (articulus genus) végzett elmozdulásokhoz. Kiindulóhelyzetben, amikor az előzőleg terhelt láb (példánkban a bal) szabaddá válik, a combot és az alsó lábszárát megközelítően egyenesen tartjuk, amint azonban a szabad lábat előreviszük, azonnal megkezdődik a flexió. Ennek egyrészt az a célja, hogy a lábfej a levegőben haladjon el a terhelt láb (a jobb láb) mellett, másrészt, hogy az előzőleg tárgyalt folyamatot megkönnyítse, a csípőízületben végbemenő mozgások ívét csökkentse. Amint a szabad láb (bal) eléri a középpontot, a térdízületben ellentétes irányú elmozdulás következik, a flexiót extenzió váltja fel, a comb és az alsó lábszár távolodik egymástól.

Mindezen idő alatt a terhelt láb (jobb láb) csípőízületében a már leírt mozgások történnek, előbb extenzió, majd flexió. Eközben a bokaízület (articulus talocruralis) enyhén nyújtott állapotból hajlított állapotba, tehát plantárflexióból dorzálflexióba kerül.

Most érkezünk azonban el a testsúlyáthelyezéshez, ami szintén többféle rész-mozdulatot igényel.

Ennek megrajzolására először is foglalkoznunk kell azzal, hogy hogyan folyik le a testsúlyáthelyezés abban az esetben, amikor a test helyét nem változtatja. Itt ugyanis két fő formát különböztethetünk meg, amelyek a mindennapi életben többnyire kombinálva jelentkeznek.

Az elsőnél a test mozgását talán legjobban a hangvilla rezgéséhez hasonlíthatjuk, a másíknál viszont inkább a húréhoz.<sup>3</sup>

A testsúlyáthelyezés első formájánál ugyanis csak a két lábfejet vesszük rögzítettnek, fölötte az egész test ingaszerű (jobbra-balra) mozgást végez, a fejgel egyetemben. Itt a kiváltó mozdulatok a bokaízületben zajlanak le, annak nyújtása és hajlítása (esetleg a sarok felemelésével) eredményezi az ingamozgást és a testsúly áthelyezését.

<sup>3</sup> Megjegyzendő, hogy itt csak a testsúlyáthelyezéssel kapcsolatos elmozdulásokat tárgyaljuk, a test súlypontjának eltolódásával kapcsolatos kérdéseket nem.



A testsúlyáthelyezés másik formájánál viszont két nagyjából mozdulatlan pontot vehetünk fel, a lábfejet és a fejet. Ebben az esetben ugyanis a testnek ez a két végpontja a helyén marad (nemcsak a többi testrészhez viszonyítva, de térben is), viszont a csípő jobbra-balra kilendül. (Az ilyen járásra mondják azt, hogy „riszál”.) Vagyis a csípőízületben nemcsak flexió-extenzió következik be (mint például a láb előre való felemelésekor), hanem ab- és addukció is, mint a láb oldalra való emelésekor és zárásakor.

Vegyük például azt az esetet, amikor a testsúlyt bal lábról a jobbra helyezzük át. A mozdulat végén a bal láb abdukcióban van (azaz olyan helyzetben, mintha oldalt felemelnénk), a jobb láb viszont hiperaddukcióban (mint amikor keresztbe tesszük.) Ezt csak erősíti az, ha a bal láb térdben be is hajlik, ekkor ugyanis a jobb láb és a csípő addukciója növekszik, s a bal csípőízület közelebb kerül a földhöz, mint a jobb.

Amint mondtam a köznapi életben rendszerint e kétféle testsúlyáthelyezésnek valamilyenféle kombinációjával találkozunk. A fej sem marad teljesen helyben, hanem enyhe kilengést végez, de a csípő ízületben is ab- és addukció következik be. Így tehát az előrelépés esetén is ezeket a folyamatokat még hozzá kell számítanunk az előbbiekhöz.

Menetközben természetesen a leírt elmozdulások némileg másképpen zajlanak le, mint helyben állva. Így rendszerint erőteljesebb hangsúlyt kap maga a súlyátadás is.

Itt mindenekelőtt meg kell említenünk, hogy egyik leírt mozgás esetében sem beszélhetünk merev határokról, szögletes kivitelezésről, mindegyikük — beleértve a testsúlyáthelyezést is — ívesen megy végbe. Azaz a járás folyamatában a testsúly áthelyezése nem szaggatottan, hanem folyamatosan történik, a súlyviszonyok folyton változnak, a földön levő lábra nehezedő súly hol növekszik, hol csökken, de sohasem állandó. Voltaképpen a terhelt láb terheltsége csak addig tart, amíg a szabad láb melléje érkezik, amint azonban a test már továbbhaladt és a terhelt láb a testhez viszonyítva hátul maradt, megkezdődik a súlyátadása. Beáll egy fajta súlycsökkenés, — amely azonnal megköveteli a „tagadás tagadását”, az egyensúlyi helyzet újból való felvételét.

Ezt a váltást többnyire az addigi terhelt láb utolsó akciója segíti elő. Ennek bokaízülete eddig dorzálflexiót végzett (tehát hajlítást), de most az utolsó pillanatban platárflexiót, azaz nyújtást hajt végre s ezt az alsó ugróízület (articulus talotarseus) is támogatja. A térdízületben e közben már megkezdődik a flexió. Ezzel az előzőleg terhelt láb el is löki magától a testet, s az most már pusztán kénytelenségből is leesik az addigi szabad lábra, a leendő terhelt lábra.

Általában véve a test előrehaladását a láb kétféle eszközzel biztosítja: a terhelt láb bokaízületének plantárflexiójával, ami lökést ad, és a szabad láb előrevitelével, ami lendületet. A kettő eredménye a járás.



Összefoglalva tehát az egyszerű lépés esetében a következő fontosabb folyamatok játszódhatnak le (nem is vizsgálva most azokat a járulékos mozdulatokat, amelyeket járás közben más testrészek, például a karok végeznek):

#### *Szabad láb :*

Kiinduláskor a medencével funkcionális egységben van, ezt fokozatosan elveszti, majd a második szakaszban visszanyeri.

Az első szakaszban a medencével együtt fokozatosan természetes helyzetbe tér vissza, s ezzel feloldja a terhelt lábban létrejött flexió állapotát.

A második szakaszban viszont fokozódó flexió következik be a csípőízületben.

Térdben az első szakaszban flexió, majd a másodikban extenzió.

#### *Terhelt láb :*

Súlyt kap (első szakasz), majd ezt fokozatosan elveszti (második szakasz).

A csípővel való funkcionális egysége fokozatosan kiépül, majd a második szakaszban ezt fokozatosan elveszti.

Kiinduláskor flexióban van a medencével, ez extendálódik, s eközben jön létre az azzal való egysége.

Térdízület természetes állapotban, de a végén megkezdődik a flexió.

Bokaízület a plantárflexiót dorszálflexióra cseréli, majd a második szakasz végén ismét plantárflexiót hajt végre (nyújtásból hajlítás, majd ismét nyújtás).

#### *Medence :*

Előrelendült, inklinált helyzetből az első szakaszban kiegyenesedik, majd a másodikban ismét inklinál. Előbb a szabad lábbal, majd a terhelt lábbal alkot egységet.

Eközben testsúlyátadás technikája következtében a szabad láb abdukciója és a terhelt láb hiperaddukciója is bekövetkezik.

Ennek az analízisnek alapján tárgyalhatjuk az egyes lépésféleségek sajátosságait.

A *lépés-zárás* mechanizmusát például úgy lehetne jellemezni, mint egy teljes lépés szétbontását, amelyben a zárás mindig csak a lépés középpontjáig terjedő részét foglalja magába, a következő lépés pedig csupán a teljes lépés második szakaszát. Közben azonban a mozgás megszakítódik és bekövetkezik a testsúly átadása. (Természetesen persze bizonyos módosulásokkal, mert egy ilyen zárás utáni előrelépés esetében a szabad láb térdízülete nemcsak a teljes lépés második szakaszát, azaz a nyújtást hajtja végre, hanem az egész folyamatot, tehát előbb a hajlítást, majd a nyújtást.)

Súlyáttétel szempontjából kétféle zárást különböztethetünk meg. Az egyiknél a záróláb teljes súlyt kap és a következő lépés alatt a terhelt láb szerepét tölti be, a másiknál *viszont nem kapja meg a súlyt, mert ismét ő lép előre*. (Ez voltaképpen nem is igazi zárás, inkább megszakított lépésnek lehetne nevezni.)

Az *oldallépés* mechanizmusa lényegesen egyszerűbb az előrelépésnél, egyrészt mert nincsen lényeges térdmozgás (legfeljebb csak járulékosan), másrészt mert a csípőízületben csak egyszerű ab-, és addukció következik be, a flexió-extenzió bonyolult mechanizmusa nem lép működésbe. (Nézetem szerint, amint erre még kitérek, ezen alapul például az előrelépés és az oldallépés esztétikai különbsége.) A szabad láb előbb abdukcióval indul, majd miután a lábfej a földet éri, a test további oldalmozgása ezt addukcióvá változtatja, végül ebből ismét normális helyzet áll be és az eddigi szabad láb terheltté válik. A terhelt láb is abdukcióval kezd (hiszen a két láb helyzete a ter-



peszállás felé halad), a lábfej itt is enyhe plantárflexiót végez. Záráskor a záró láb egyszerű addukciója következik be. A súlyáttétel a leírt módok valamelyike szerint, vagy azok kombinált formájában történik.

*Az oldallépés elől keresztbe* (pl. a „ridázás”) az előre és az oldallépés kombinációja. A keresztlépés esetén a flexió és a hiperaddukció kombinálódik, hiszen a láb egyszerre halad előre és oldalt keresztbe, (illetve, ha a lépés a második pozícióból indul, akkor előbb addukció kezdődik, amit a térd hajlítása fokozatosan hiperaddukcióvá változtat.) A keresztezés következtében azonban a terhelt lábra vonatkozóan is bekövetkezik a hiperaddukció állapota. Eközben elkerülhetetlen a combnak a csípőízületben végzett rotációja, forgatása, bár természetesen a táncosok vigyáznak arra, hogy ez minél kisebb mértékű legyen.

Mindehhez még az is járul, hogy — az előrelépéshez hasonlóan — a hátul maradt láb funkcionális egységre lép a medencével, tehát az előrelépő láb csípőízületében flexió játszódik le. A keresztlépés után következő oldallépést ezután mindezt feloldja. Ekkor a szabad láb feloldja a hiperaddukciót és a retroflexiót, a súlyláb a medencével való flexiót és hiperaddukciót, mindkét láb csípőízülete a rotációt, s olyan új helyzet jön létre, amely az oldalt lépés helyzetével azonos, s mindkét láb enyhe abdukciója jellemzi. Itt tehát kétféle karakterű lépés következik egymás után, az egyik feszültséget teremt, a másik pedig feloldja azt.

*A hátralépés* viszont az előrelépéshez hasonlítható, de az egyes képletek itt fordított értelemben jelennek meg. A szabad láb most előbb végez extenziót, majd kialakul a medencével való egysege, s ekkor azzal együtt flektál a terhelt lábhoz viszonyítva. A térd most is előbb hajlít, aztán nyújt. Más a szerepe a terhelt láb bokaízületének. Míg az előrelépésnél előbb a talp elülső része, s csak utána az egész talp, addig hátralépésnél előbb a talp elülső része, s csak utána a sarok. Abban mindkét lépésféleség megegyezik, hogy a terhelt láb bokaízülete előbb dorsál-, majd plantárflexiót végez (előbb hajlít, azután nyújt), de a nyújtás a hátralépésnél hamarabb következik be.

Ezek természetesen csak a lépés-fajták legáltalánosabb esetei, melléjük még több mást sorolhatnánk. (Pl. a *circumdukcióval*, azaz a láb körzésével végzett lépést, amikor először jobb lábbal a bal előtt keresztbelépünk, majd a ballal a jobb mögött, aztán mellett, végül előbb körbehaladva a jobb előtt. Ebben minden lépésnél együttesen jelentkezik — bár nem egyszerre — a flexió, extenzió, abdukció, addukció és rotáció.)

A további változatokat és a láb másfajta mozgásait (dobbantások, ugrások, forgások stb.) most fel sem vázolhatjuk. Az eddig elmondottak is alkalmat adnak azonban néhány tanulság lerögzítésére.

★

A táncírás kidolgozása azért volt olyan nagy teljesítmény, mert megalkotásában többféle szempontot kellett egyesíteni. Nehézséget jelentett már maga az is, hogy az egyes mozdulatokat egyidejűleg kell a tér, az idő és a mozgás folyamán kifejtett erő szempontjából értékelni. Most figyelmünket kizárólag a test térben végzett mozgásainak lefolyására és ábrázolására fordítottuk, mellőzve a mozdulatok időtartamát és a kifejtésükhöz szükséges erőt.<sup>4</sup> De ezen a szűkebb területen is úgy találjuk, hogy a táncírásnak kétféle térszemléletet kell egyesítenie. Az első a táncolóból indul ki, a mozdulatokat a táncos centrumából szemléli, számára a mozdulatok az emberi test ízületeiben végbemenő elmozdulások. A második viszont a táncos mozgását a néző látóköréből szemléli, számára a tánc a szemlélő-

<sup>4</sup> Ezért a jelen esetben az anatómiai elemzés is csak az ízületekben történő elmozdulások analízisére szorítkozott, nem foglalkozhattunk például az izmok tevékenységével, amelynek már első sorban a dinamika szempontjából van nagy jelentősége.



től kívülálló térben megy végbe, s az elmozdulások elsősorban irányukkal jellemezhetők. Az első (amelyet az anatómia képvisel) szubjektív, — a második viszont objektív szemléletét adja az emberi test mozgulatainak. Önmagában egyik sem elégséges sem a mozgulatok leírására, sem tudományos hitelességű elemzésére. Az emberi test mozgulatlehetőségeit az ízületek szerkezete anatómiailag meghatározza, a mozgulatok precíz ábrázolására azonban mégsem elegendő csak az anatómia. Ha például azt az elmozdulás-sort akarnánk leírni, ami az előrelépésnél bekövetkezik, rendre feljegyeznénk az ízületekben történő elmozdulásokat, de az egész test mozgását és annak irányát nem jelölnénk, akkor a leírásnak megfelelően rekonstruálhatnánk a mozgulatokat úgy is, ha egy korláton függve mozgatnánk a lábunkat. Az egész test mozgásának célja, az előrehaladás megszabja és logikus rendbe szervezi az egyes mozgulatokat. Másrészt viszont a térbeli elmozdulások ábrázolása sem elegendő önmagában, ha csak azt tudjuk jelölni, hogy lépés történik előre, akkor nem tudjuk precizírozni az esetleges finomságokat, amelyek pedig a tánc számára igen lényegesek lehetnek.

A Lábán—Knust féle táncírás azért oldotta meg a tánc lejegyzésének több százados gondját, mert egyesítette ezt a két szempontot. Lehetőséget nyújt valamennyi ízületben lezajló elmozdulások ábrázolására, ennyiben tehát anatómiai megalapozású. Ugyanakkor viszont az alap-mozgás térbeli jellemzéséből (irányából stb.) indul ki, a szubjektív oldalt harmónikusan egyesíti az objektívvel. Módot nyújt arra, hogy mindig az a vonatkozás kerüljön előtérbe, amelyik éppen fontos. Ez nagy egyszerűsítéseket tesz lehetővé, s ebből adódik használhatósága. Amikor például az előrelépést akarja lejegyezni természetes kivitelben, akkor mellőzi annak a több ízületben történő mozgulatsornak részletes elemzését (amit az előbb leírtunk), és csak azt közli, hogy egyik lábbal előre irányban léptünk egyet. Ez ebben az esetben kétségtelenül elég is, annál inkább, mert ha a lépés eltér a természetestől, akkor módja van az eltérés jelzésére, bármely ízületben következzen is az be.

Másik példa az egyszerűsítésre a lépés magas és mély karakterének jelzése. Itt anatómiailag nem azonnemű elmozdulásokról van szó: magas mozgás a boka-ízületben történő nyújtás, a mély mozgás viszont a térdízületben végrehajtott hajlítás eredménye. A Lábán táncírás — helyesen — itt mégsem bibelődik az anatómiai rendszerrel, hanem a lábat funkcionális egységnek tekinti. Ezt abban a biztos tudatban teheti, hogyha mondjuk egy olyan lépésféleséget kell lejegyeznie, amelyet a bokaízületben nyújtva, de térdben hajlítva végzünk, akkor az anatómiai elv alapján mód nyílik annak pontos ábrázolására.

A Lábán féle táncírás tehát kitűnő ötvözete a két elvnek. Ugyanennek a két szemléleti módnak kell érvényesülnie a mozgulatok tudományos analízisében is.

Azoknak a vitáknak során azonban, amelyeket a tánc tudományos elemzéséről folytattunk, az az érzésem, hogy az anatómiai elv nem kapta meg az őt megillető hangsúlyt. Persze ez bizonyos mértékig érthető, hiszen a másik elv, amely



végző soron a táncos és a külvilág kapcsolatának elemzéséből indul ki, nem kevésbé fontos és nem kevésbé materialista megalapozottságú. Úgy érzem azonban, hogy az anatómiai elv alkalmazása nélkül nem juthatunk előre. (Mégpedig sokoldalúbban kell a tudományos analízisben felhasználnunk, mint a tánc leírásához, nem azért, mintha a táncírás esetében valamilyen mulasztás történt volna, hanem mert a táncírás meghatározott céllal, a lejegyzés céljával elemzi a táncot, de a tánc tudományos elemzésének más céljai is vannak. Hogy egy zenei példát használjak: a zene lejegyzése megelégszik azzal, hogy három egyszerre elhangzó hangot egymás fölé írjon, de az összhangzattan már tovább megy ennél és azt is tudni akarja, hogy ez a három hang mondjuk a D-dúr skála tonikai hármashangzata.)

Ahhoz tehát, hogy a tánc területén is kialakuljanak azok a tudományágak, mint pl. a zenében az összhangzattan vagy a kontrapunktika, ahhoz fokozottabban kell érvényesítenünk az anatómiai elvet. S ezekre a tudományokra nagy szükség van. Nem azért, hogy azzal helyettesítsük az ihletet és varázsszert adjunk a koreográfusok kezébe, ezt a tudomány sohasem fogja nyújtani, mint ahogy belátható időn belül az sem várható, hogy a koreográfusok írásban alkossanak, mint a költők. A táncban a lejegyzés, még az előzetes lejegyzés is csak segédeszköz a későbbi betanítás számára. Az is kétségtelen azonban, hogyha ez a tánc-„összhangzattan” kialakul, az vissza fog hatni a művészet fejlődésére, sőt döntő mértékben fog visszahatni.

Az anatómiai elvet kell elővennünk — mozgás-stílusok elemzésénél, (amik például egy lépés kivitelezése a megszokottól eltér, az anatómiai segítségével jelölhetjük meg, hogy miben áll ez az eltérés, hogy miben áll például valakinek az egyéni járása). De az anatómiát nem nélkülözhetjük a mozdulatok esztétikai elemzésében sem.

Vegyünk példát az előbb elemzett lépésféleségekből. Sok alkalommal figyelem már meg, hogy mennyire más tartalma, hangulati hatása van a legegyszerűbb körtáncban is az oldallépés-zárásnak és a keresztlépéses oldallépésnek. Első pillanatra úgy látszott, hogy talán az utóbbinál gyakran alkalmazott térdhajlítás adja ezt a különbséget, ez adja meg a „ridázás” sajátosan hullámzó jellegét.

Úgy érzem azonban, hogy e két lépésfajta különbségét ezzel nem merítettük ki. Mindkét esetben két mozdulat egymásutánjáról van szó (a jobb és a bal láb lépése), de ez a két mozdulat egymással különféle viszonyban áll. Az egyiknél — egyszerű oldallépés — a két mozdulat kapcsolata lényegében szimmetrikus és egyenlő (azért csak lényegében, mert a második lépés voltaképpen csak zárás, ez azonban az oldallépésnél nem jelent olyan lényegbevágó különbséget, mint az előrelépés-zárás esetében). A másikinél azonban — keresztbelépés+oldallépés — ez a kapcsolat már nem szimmetrikus, hanem feszített és ellentétes, az egyik mozdulat (a keresztbelépés) olyan feszültséget teremt, amit a másiknak (oldallépés) kell feloldania.



Itt tulajdonképpen arról a két elvről van szó, amely a zene szövegében is jellemzi a hangok kapcsolatát. Végeredményben az azonosság és különbözőség kapcsolatáról. A zene összhangzattanilag ennek az azonosságnak és különbözőségnek váltakozása, elnagyoltan szólva a tonikai hármashangzat az azonosság, a domináns és a szubdomináns a különbözőség képviselője. Az azonos és a különböző, az igen és a nem, az állítás és a tagadás, s végül a magasabb fokon megisméltelt állítás dialektikájából indult ki Ujfalussy József<sup>5</sup> is, amikor a zene összhangzattani vizsgálatát esztétikailag meg akarja alapozni. A szimmetria és aszimmetria elve az, amelyet Lendvai Ernő<sup>6</sup> is olyan következetesen végigvisz azokban a tanulmányokban, amikben Bartók Béla művészetét és ezzel együtt lényegében a modern zene hangrendszerbeli fejlődését ismerteti. Olyan összefüggéseket tár fel Bartók művészetében, amelyek pl., az aszimmetria dinamikus arányát a pentatóniával, a kromatikával és a bartóki művek kezdőtételével kapcsolja össze, a szimmetrikus arányt viszont a diatónikus hangsorral és a zárótétellel. József Attila pedig zseniális Bartók tanulmány-vázlatában ezt az elvet nemcsak a modern zenére (a konszonancia és disszonancia viszonyára) terjeszti ki, hanem az irodalomra is: „lényegében minden hasonlat dissz.(-onancia) — mondja — mert csak különböző dolgok hasonlítanak és hasonló dolgok különböznek”.<sup>7</sup>

Itt tehát olyan kapcsolatokról van szó, amelyek, úgy látszik, minden művészetben — legalább is minden lírai művészetben: zenében, költészetben, táncban — alapvetőek, csak eddig a táncban még nem alkalmaztuk őket kellőképpen.

Ennek az elvnek alkalmazása aztán messzire vezethet és sok összefüggést tárhat fel. A szimmetriának és aszimmetriának sok megnyilvánulási formája lehetséges a táncban. Már maga az előrelépés-zárás is aszimmetrikus. Éppen ezért igen érdekes, hogy a zárás (és a vele ebből a szempontból rokon dobbantás) igen nagy jelentőséget kap a  $\frac{3}{4}$ -es és általában az aszimmetrikus ritmusokban. Az ősi termékenységvarázslat táncában például — ahogy Maróthy János<sup>8</sup> elemezte — éppen a dobbantásokat találjuk meg, s rendkívül érdekes, hogy a jambikus-trocheikus versformák a Démétér-kultuszon keresztül ezekkel az aszimmetrikus zenei és táncformákkal állottak összefüggésben.

A szimmetria és asszimmetria megkülönböztetéséből indul ki Kurt Sachs is a táncról szóló alapvető művében.<sup>9</sup> Ebben már a primitív népek művészetében megkülönbözteti az aszimmetrikus tánc-formákat, amelyeket szűk mozgá-

<sup>5</sup> Dr. Ujfalussy József, *A valóság tükrözésének néhány problémája a zeneművészetben*. Vázlat a zene művészi jelentőségének logikájához. Kandidátusi disszertáció. Kézirat. Időközben megjelent *A valóság zenei képe* címmel. (Zenemű Kiadó, 1962).

<sup>6</sup> Lendvai Ernő, *Bartók stílusa*. Zenemű Kiadó, Budapest 1955, valamint Lendvai Ernő más tanulmányai.

<sup>7</sup> József Attila, *Összes művei*. III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok. Akadémiai Kiadó, Bp. 1958.

<sup>8</sup> Maróthy János, *Az európai népdal születése*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1960, 76. old.

<sup>9</sup> Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin, 1933.



súnak, cselekménynélkülinek („bildfreie”) jellemez és a matriarchalizmus ki-fejezőjének tart, — valamint a szimmetrikusat, amelyet tágmozgásának, cselekményes, ábrázoló-jellegűnek nevez és a patriarchalizmushoz kapcsol.

De alkalmazhatjuk ezt az elvet közelebbi korban is. Igen tanulságos lenne a balett mozdulatainak, lépéseinek anatómiai elemzése, néhány „szűrőpróba” könnyen meggyőzhet arról, hogy itt is a szimmetria és aszimmetria elvei érvényesülnek. S ez beljebb vezethet bennünket a koreográfia tudományos elemzésébe. És természetesen ugyanezt az elvet érvényesíthetjük nemcsak az egyes táncos mozdulatainak, hanem a csoportok mozgásának elemzésében is. Hiszen elég csak arra utalnunk, hogy az abszolút monarchia táncművészetében milyen nagy szerepet játszott a szimmetria és a geometrizmus, s hogy ezzel szemben viszont Noverre milyen éles harcot vívott a szimmetria ellen, az új ideálért, a „szép rendetlenségért” („beau désordre”). Az analógia nagyon is kézenfekszik: az aszimmetria itt a drámát szolgálja már, a feszültséget és az összeütközést, mint ahogy az zenében is a drámai csúcson érvényesül leginkább.

De mindezek persze csak forgácsok, korántsem azzal az igénnyel sorakoztatom fel őket, hogy a táncmozdulatok funkciós vagy más összefüggéseiről akárcsak vázlatos áttekintést adjanak. Csak az elvre, az anatómiai megalapozottság igényére kívántam segítségükkel rámutatni.

A tánc formatani, koreográfiai, általában elméleti vizsgálata, s az elmélet tudományos kidolgozása korunk feladata. A XX. században valóban sok minden történt már ennek megvalósítására. A Duncan testvérek — (e tekintetben elsősorban Raymond) munkásságától Lábán és Knust műveiig, nálunk pedig Dienes Valéria, Szentpál Olga, Berczik Sári, Lugossy Emma, Dienes Gedeon, Martin György, Pesovár Ernő és mások tanulmányaiig, kezdeményezéseiig. Úgy gondolom, hogy itt az ideje annak, hogy az eddigi eredményeket megpróbáljuk összefoglalni és termékeny új gondolatokkal előbbrevinni ezt a születőfélben levő új tudományágat.

Budapest, 1961. április



## L'IMPORTANCE DE L'ANATOMIE DANS L'ANALYSE DE LA DANSE

*I. Vitányi*

Nous devons utiliser, dans l'élaboration de la kinétographie et, en général, dans l'analyse de la danse, deux perceptions différentes de l'espace. La première prend son point de départ du danseur-même, elle considère les mouvements à partir du danseur en tant que centre de vision; selon cette perception, les gestes et mouvements sont des déplacements qui se jouent dans les articulations du corps humain. L'autre perception de l'espace considère le mouvement du danseur suivant l'optique du spectateur; pour elle, la danse se réalise dans un espace indépendant, en marge de celui-ci, et les déplacements peuvent être caractérisés, en premier lieu, par des trajectoires. La première méthode, représentée par l'anatomie, est subjective; la seconde, par contre, nous permet l'enregistrement objectif des translations du corps humain. Aucune de ses méthodes ne suffit, en soi, à la description des mouvements, non plus qu'à l'analyse scientifique authentique et convaincante.

La kinétographie de Laban-Knust offre des possibilités suffisantes pour marier ces deux optiques dans la notation des mouvements. Cependant, nous n'avons pas encore tiré les conclusions de l'utilisation du principe anatomique dans l'analyse artistique de la danse.

Pour qu'au sein de cette analyse artistique se développent les branches d'études déjà communes à la musique — comme, par exemple, la théorie de l'harmonie ou celle du contrepoint —, il nous faut imposer, dans une mesure plus large, l'application du principe anatomique. Et ces branches d'études chorégraphiques sont éminemment nécessaires; non pour conférer un pouvoir magique aux chorégraphes — chose que la science ne peut certainement pas leur fournir —, mais pour aider, grâce à la création d'une théorie de l'harmonie chorégraphique, l'évolution artistique de la danse.

En ce domaine, l'étude de M. Vitányi se borne à un seul exemple: l'analyse anatomique des possibilités de translation de la jambe. Il passe en revue les déplacements qui se manifestent dans les différentes articulations à l'occasion des pas les plus simples (pas en avant, en arrière, latéraux, jonction des pieds, etc.) et constate que la tension et la détente, la symétrie et l'asymétrie se réalisent fonctionnellement dans



les mouvements du corps humain, tout comme dans la musique. Il est donc possible d'avancer que M. Vitányi attire l'attention sur des rapports que la théorie du fonctionnalisme musical a déjà reconnus et développés.

En fin de compte, l'analyse selon cette optique des mouvements peut contribuer, dans une notable mesure, à l'élaboration des branches d'études de l'esthétique de la danse.



## A MOZGÓ EMBER ÉS KÖRNYEZETE\*

*Dienes Gedeon*

A XX. század sokirányú mozdulat-renaissance-a számtalan új területet nyitott meg az elméleti kutatás számára. A különböző mozdulat-megnyilvánulások empirikus kezelése mellett nagy lendületet kapott az elméleti összefüggések kutatása, legtöbbször azzal a céllal, hogy a gyakorlatot szolgálja. A balett terén megszületett a klasszikus formák tudományos pedagógiai feldolgozása (Vaganova), a munkamozdulatok szerepét a mozgásökonomia és az ipari termelékenység szempontjából vizsgálták (Laban), megkezdődött az emberi test anatómiai vizsgálata a sport szolgálatában (nálunk Nemessuri), az ortopédia a gyógypedagógia módszereit a testrészek arányainak és lehetséges szögelfordulásának vizsgálata fejlesztette tovább (Fritz—Lange), a mozdulatművészet képviselői az emberi test mozgástörvényeit kutatták a tánc mozdulatanyagának gazdagítása céljából (Laban, Dienes, Szentpál), megszületett a mozgás pedagógiai értékét esztétikai eszközökkel kihasználó művészi torna (nálunk Berczik) és az emberi mozdulatok általános érvényű elemzéséből a mozdulatok lejegyzésének első, egyetemesen használható rendszere, a táncírás<sup>1</sup> (Laban, Knust), amelyet néptánc-kutatóink összehasonlító táncelemző munkájukban alkotó módon használnak fel (Lányi, Lugossy, Martin, Pesovár, Szentpál).

Minden művészetnek van elméleti háttere, talaja, minden művészethez kapcsolódó tudomány az illető művészet eszközeit és anyagát vizsgálja, fogalmakat tisztáz, terminológiát ad, törvényszerűségeket állapít meg, osztályoz és rendszerez, s mindezzel nagyban elősegíti az alkotások értékelését, az értékek tudatosítását, a művészeti kritika fejlődését. Az ilyen értelemben vett tudományos vizsgálatok a tánc területén is megindultak és ezeknek továbbfejlesztéséhez kívánunk hozzájárulni, amikor a tánc eszközeinek, az emberi testnek és a tánc anyagának, a emberi mozdulatoknak alaptulajdonságait elemezzük.

Minden fizikai mozgás, így a cselekvő ember, tehát a táncos mozgása is, négy tényező, a tér, az idő, az erő és a tömeg függvénye. A mozdulatok (az élőlények mozgása) térben és időben zajlanak le különböző erőhatások eredőjeként, de a mozgó test tömege nem módosul. A táncoló ember számára tehát a test mint

\* Előzetes megfontolások egy mozdulatelmélethez.

<sup>1</sup> E cikk megírása után került kezembe Eshkol és Wachmann munkája (Noa Eshkol and Abraham Wachmann, *Movement Notation*, Weidenfeld and Nicols, London 1958), amelynek megállapításai sok mindenben megegyeznek az itt előadottakkal. A továbbiakban néhány ilyen helyre felhívom a figyelmet.



állandó adva van és ezért az emberi mozgás függvényváltozója gyanánt a tömeg nem szerepel. Az emberi mozgás tehát *háromváltozós függvény*, amelyet — adott tömeg mellett — a tér, idő és erő maradéktalanul meghatároz.

Ezzel természetesen nem mondtuk azt, hogy az emberi mozgást ne lehetne sok más oldalról, mint például egészségügyi, anatómiai, pedagógiai, patológiai stb. szemszögből vizsgálni. Azt azonban hangsúlyozni kívánjuk, hogy ezek a vizsgálatok a test mozgásának, mint fizikai mozgásnak szempontjából másodlagosak. Meg kell itt jegyeznünk, hogy a táncoló ember mozdulatai úgy is vizsgálhatók, mint valamely mondanivaló kifejezésére választott formák. Ilyenkor a mozgásnak mint formának és a kifejeznivalónak, azaz a tartalomnak egymáshoz való viszonya, vagyis az adekvátság esztétikai szempontja lép előtérbe.<sup>2</sup> Az előbbi három tényező együttesen szolgálja a jelentést amely itt elsődleges, uralkodó szempont.

A mozgás három fizikai tényezője a valóságban mindig együtt jelentkezik, együtt határozza meg a mozdulatokat és egymástól elválaszthatatlan, de a tudományos elemzés kénytelen őket egyenként kiemelni anélkül azonban, hogy a többi szerepét feledné vagy jelentőségét kisebbitené.

### *Test és környezet*

Elemzéseinket a mozgás térbeliségével kezdjük. A tér a mozgó ember számára két részre oszlik: a test és a nem-test, vagyis a test és a környezet. Vizsgálhatjuk tehát vagy magát a testet vagy a környezetet, vagy e kettő viszonyát. A mozdulatlan emberi test vizsgálatában talán a test volna az elsődleges, hiszen a környezetéhez való térbeli viszonya nem változik (hacsak maga a környezet nem változik). A mozgó emberi test vizsgálata azonban elsődlegesen a környezetéhez való viszonyának elemzését követeli, mert ez mindenképpen változik (még akkor is, ha a környezet nem). Ezért kezdjük vizsgálódásainkat e viszony elemzésével.

A testet a gravitáció és a közegellenállás köti a környezethez, amelyekkel szemben a mozgó test erőt fejt ki. Ez az erőviszony a test és a környezet között emennek halmazállapotától függően más és más. A környezet lehet elvileg bármely halmazállapotú valóság, amely a testnek érintkezési felületeket szolgáltat és ezzel részben közegellenállást fejt ki, részben a gravitációs erő leküzdését segíti elő.

A légnemű közeg nagy érintkezési felületet szolgáltat, de minimális közegellenállást gyakorol (kivételes esetektől, mint pl. szélvihar, eltekintve) és ezért a test mozgását alig befolyásolja, legalább is oly kevésbé, hogy vizsgálódásaink szempontjából ez a hatás elhanyagolható.

<sup>2</sup> V. ö. Körtvélyes Géza tanulmányát: *A balettesztétikai kutatás néhány problémája*. Tánc-tudományi Tanulmányok, Budapest 1958, 231. old.



A cseppfolyós halmazállapotú közeg a test mozgását már lényegesen befolyásolja: nagy érintkezési felületet szolgáltat és ellenállása is olyan, hogy felhasználható a gravitációs erő legyőzésére, sőt alkalmas arra, hogy a test benne a szilárd halmazállapotú környezettől függetlenítse magát (úszás, búvárkodás). A test mozgását cseppfolyós halmazállapotú közegben most nem vizsgáljuk, bár nem egészen érdektelen a táncoló ember számára sem (vízitáncok stb.).

A légnemű és cseppfolyós közegben továbbmozgás lehetséges, — szilárd közegben nem. A szilárd közeg másképpen szolgálja a mozgulatot: a másik két közeggel való érintkezési felületein befolyásolja az emberi test elhelyezkedési lehetőségeit (talaj, amelyen járunk, lejtő, amelyen lefutunk vagy felmászunk, sziklaélek, amelyekbe fogódzkodunk stb.). Ez tehát olyan „környezet”, amely nem közegszerű, hanem éppen diszkontinuitásával szolgáltat érintkezési felületeket a gravitáció leküzdésére. E jellege erősen elkülöníti az előző kettőtől; és a továbbiakban csak a szilárd halmazállapotú közeget fogjuk környezetnek nevezni, mert a mozgó testnek azzal kell leginkább számolnia.

#### *A környezet részei*

A test-környezet viszony vizsgálata szempontjából fontos megállapítani, hogy az ilyen értelemben vett környezet nem egységesen összefüggő, monolitikus egész, nem minden részében immobil, hanem vannak elmozduló vagy elmozdítható részei. A környezetnek számtalan egyéb módosulása mellett most csak a mozgásban megnyilvánulók érdekelnek bennünket és ezek közül főleg azok, amelyek emberi behatásra jönnek létre. Az *immobil* környezetről elkülönült vagy elkülönített részeket nevezhetjük *mobil* környezetnek, vagy egyszerűen tárgyakkak.

A testet a gravitációs erő végeredményben a környezet immobil részéhez köti. A test-környezet viszonyt a mobil környezetrészek módosíthatják, mégpedig többféleképpen. Vannak tárgyak, amelyek a test súlyát az immobil környezet felé közvetítik (pl. sí, korcsolya, cipő, járművek), de vannak olyan tárgyak is, amelyeknek súlyát a test közvetíti az immobil környezet felé (bot, kő a kézben, kalap a fejen, ruházat stb.). A fentiek szerint tehát megkülönböztetünk *közvetítő* és *közvetített* környezetrészeket. E megkülönböztetés azért fontos, mert e kétféle tárgyak más és másképpen módosíthatják az ember mozgását.

Meg kell jegyezni, hogy a *közvetítő* tárgyak nyugalmi állapotban nem különböznek az immobil környezettől, vagyis nem tekinthetők elkülönítetteknek, amíg helyváltoztatásra fel nem használjuk őket (mindegy, hogy földön állók vagy egy helyben sítalpon mindaddig, amíg a sítalp csúszni nem kezd).

A mozgó közvetítő tárgyak azonban nem feltétlenül mobil jellegűek, hiszen mozgásuk lehet állandó is. Amennyiben mozgásuk (és vele együtt a hordozott test továbbtele) térben és időben egyenletes, vagyis sebességük és irányuk



állandó, a test súlya és mozgása szempontjából immobil környezetnek tekintendők, mert a mozgást nem befolyásolják (például tükörsima vizen egyenletes sebességgel és egyenes irányban haladó hajón ugyanúgy mozoghatunk, mint szárazföldön). A hordozott test mozgását azonban erősen befolyásolják a közvetítő tárgyak, ha ezek mozgása térben és időben nem egyenletes, vagyis ha irányuk vagy sebességük változó (hajó hullámozó tengeren, repülőgép légzsákban, vonat kanyarban stb.).

A test uralmától függetlenül mozgó tárgyakon a mozgás más módosulásoknak van alávetve, mint a test uralma alatt álló és a test vezérlése szerint mozgó közvetítő környezetrészek, még akkor is, ha ez utóbbiak egyenletesen mozognak, hiszen maga a vezérlés leköti a test mozdulat-lehetőségeinek egy részét (korcsolyázás, biciklizés).

A test mozdulat-lehetőségeinek szempontjából legalább ilyen fontosságúak a *közvetített* tárgyak. Ha labdát veszünk kezünkbe, kalapot teszünk fejünkre, bottal táncolunk, a környezetnek így elkülönített részei alakjukhoz és súlyukhoz mérten módosítják (növelhetik vagy csökkenthetik) a mozgás térbeli határait (pl. bottal sokkal nagyobb teret tudok berajzolni, mint bot nélkül, vagy nagy súllyal kisebb mozgáslehetőségeim lesznek, mint súly nélkül).

A közvetített környezetrészek megegyeznek abban, hogy a test uralma alatt állanak, tehát a testnek mozdulatilag vannak alárendelve amellet, hogy (maguk is) befolyásolják annak mozdulat-lehetőségeit.

A mozgás módosításában közrejátszó környezetrészek azonban nemcsak a test súlyát közvetítő vagy saját súlyuk közvetített jellegében, nemcsak a fenti értelemben vett immobil és mobil mivoltukban különböznek. Történelmileg, sőt történelemelőttileg, elsődleges szerepük a munkamozdulatok módosításában, hatékonyabbá tételében, megkönnyítésében, finomításában áll. A mozgáslehetőségeknek a munka irányában való bővítése külön nagy fejezet, amelynek most csak fontosságát hangsúlyozzuk.

Ugyancsak nagy kitérőt kellene tennünk, ha itt a mozdulatlehetőségek öncélú, térbeli, időbeli és erőbeli bővítésének, vagyis az eszközsportoknak a fejlődésébe mélyednénk el, amelyek nyilván a munkaeszközökkel szoros kapcsolatban alakultak ki. Itt ismét vissza kellene nyúlnunk a különböző halmazállapotú közegekben való helyváltoztatást elősegítő sporteszközöknek és szerkezeteknek a vizsgálatába (vitorlázó repülés, ejtőernyős ugrás, békabúvárkodás, evezés stb.), amelyek mint közvetítő tárgyak döntően befolyásolják az ember mozgáslehetőségeit.

Az eddigiekben a környezetnek olyan tulajdonságait vizsgáltuk, amelyek a test-környezet viszonyt a mozgás szempontjából különbözőképpen befolyásolják. A továbbiakban a környezet mobil részeitől eltekintünk és egyelőre a testnek csupán az immobil környezethez való viszonyát elemezzük.



*A motoszféra*

A test a térben mozog, mégpedig egy bizonyos meghatározott térben, abban, amit „be tud mozogni”. Ezt a körülhatárolt teret azonban kétféleképpen lehet mozdulatokkal betölteni, aszerint, hogy a test csupán helyzetét, vagy helyét is változtatja. A csupán helyzetét változtató (vagyis relatíve mozgó) test által be-mozgott tér nevezhető mozdulattérnek vagy *motoszférának*, „amelynek képzelt belső fala kinyújtott kézzel vagy lábbal érinthető és minden pontja elérhető.”<sup>3</sup> Általánosabban formulázva: a motoszféra külső felületét a súlyponttól legtávolabb vihető, periferikus testpontok mozgatásával a térbe rajzolt görbe felület szolgáltatja. Túl ezen a szférán van a tágabb értelemben vett „általános tér”, amelybe már csak elmozdulással vagyis helyváltoztatással lehet átlépni. A helyét változtató test új mozgásteret hódít magának vagy, mondjuk, mindenkori motoszféráját az általános térben máshova teszi át.

Az ilyen értelemben vett mozgásteret nevezhetjük potenciális (vagy lehetséges) motoszférának, amely a környezet adta érintkezési felületektől függően a mozgás folyamán különböző aktuális (vagyis tényleges) motoszférákka alakul, illetve ezekben valósul meg (például sétálás, függeszkedés, rúdgyakorlat esetén az aktuális motoszféra más és más).

A fentiek értelmében tehát minden *helyzet*változtatás (mozdulat) a motoszférán belül zajlik le, vagyis a helyzetváltoztatások összessége adja magát a motoszférát, míg a *hely*változtatás (elmozdulás) a motoszféra továbbvitelét, az „általános tér” egy másik részének elfoglalását jelenti.

Az aktuális motoszférában az érintkezési helyek a test-környezet viszony jellege szerint kétfélék lehetnek: függesztő vagy támasztó természetűek. Azokat a testrészeket, amelyek az érintkezésben aktívan (a gravitáció legyőzésével) vesznek részt, *függesztékeknek* vagy *támasztékoknak* nevezzük.

A függesztő, illetve támasztó testrészek mozgásukban korlátozva vannak mégpedig olyan mértékben, amennyire az aktív érintkezésben részt vesznek. Az aktívan érintkező testrészeket *terhelteknek* mondjuk, jelezve ezzel, hogy a testsúlyt hordozzák, míg az érintkezésben nem levők *szabadoknak* nevezhetők.

A test érintkezhetik a környezettel úgynevezett semleges módon is, amikor az érintkező testrész nem vesz részt a gravitáció legyőzésében, vagyis a testsúly hordozásában (például a fal megérintése támaszkodás nélkül). Ezeket a pontokat *semleges érintkezési pontoknak* mondjuk, mert a test és a környezet ezeken keresztül nem áll aktív kölcsönhatásban. Mivel pedig jelenleg a gravitáció törvényének érvényesülésén keresztül vizsgáljuk a test-környezet viszonyt, a továbbiakban ezekkel csak akkor foglalkozunk, ha mint átmeneti pontok szerepelnek támasztékok felvétele, illetve megszüntetése folyamán.

<sup>3</sup> Rudolf Laban, *Modern Educational Dance*, London 1948, 83. old. és köv.



Megjegyzendő, hogy a szabad testrészek sem mozoghatnak korlátlanul a motoszféra külső határán belül, hiszen minden mozgó testrész pályájának határt szab az emberi test alkata, valamint a test többi részeinek helyzete, illetve jelenléte, mert az emberi test nem monolitikus tömeg, hanem különböző részei egymáshoz viszonyítva változtathatják helyzetüket. Ilyen esetben a vizsgált mozgó testrész számára a test többi része mint környezet szerepel és ez adja meg a motoszféra belső határát (a kart nem tudjuk hátrafelé ugyanúgy mozgatni, mint előre, az egyik testrész nem lehet ugyanott, ahol éppen a másik van). Ez a belső környezet a külsőtől annyiban különbözik, hogy a gravitációs erő legyőzésében nem játszik szerepet, de mint jelenlevő, áthatolhatatlan szilárd közeg, a mozgáslehetőségeket befolyásolja. Ezzel szemben a külső környezet ugyancsak áthatolhatatlansága folytán éppen a gravitáció legyőzésére, másszóval, az egyensúly megtartására használható.

A motoszféra külső határa egyben egyensúlyhatár is. Mihelyt valamely testrész a motoszférán túlra hatol, egyensúlyvesztés, vagyis függeszték-, illetve támaszték-változás lép fel. Az egyensúlytartás adja tehát meg a helyzetváltoztatás határát, amelyen túl a helyváltoztatás kezdődik.<sup>4</sup>

Minthogy a függesztőpontos érintkezések a használt emberi mozdulatanyagának elenyésző hányadát teszik (sportban, akrobatikában használatosak, míg táncban meglehetősen ritkák), a támasztőpontos érintkezések pedig a mindennapi életben is és a táncban is uralkodó kapcsolatok a test és a környezet között; az alábbiakban ezeket vizsgáljuk.<sup>5</sup>

A test különböző fajtájú (láb, kar, medence stb.) és különböző számú (egy, kettő stb.) támasztékot használhat a gravitáció ellen (állásnál két talp, kézen állásnál két kéz, hídban két kéz és két láb, ülésnél medence és esetleg lábak stb.), de kétségtelen, hogy a leggyakoribb és a legegyszerűbb, tehát a legtermészetesebb fajtájú támaszték a láb, illetve annak talpi felülete és a leggyakoribb és legegyszerűbb, tehát a legtermészetesebb támasztékszám a kettő, vagyis végeredményben a két láb, illetve a mozgó ember számára e két támaszték váltogatása.

Az emberrelválás folyamatában a kéttámasztékú tovahaladás megjelenése döntő pillanat, mert felmenti az első végtagokat a helyváltoztatásban való részvételtől és más feladatok megoldására szabadítja fel, megnöveli a motoszférát, vagyis tágabb és kötetlenebb mozgáslehetőségeket nyit meg. Ezzel a széles mozdulatlehetőségekkel megáldott és magának még szélesebb mozgáslehetőségeket teremtő ember és az ember mozgását befolyásoló környezet vizsgálatában eljutottunk a járó emberig, s az ember legtermészetesebb helyváltoztatási formájáig, a lépésig.

<sup>4</sup> Eshkol és Wachmann *i. m.* 73. old.

<sup>5</sup> Nem szabad elfeledni, hogy a támasztó vagy függesztő „pontok” nem geometriai értelemben vett pontok, amelyekből legalább három szükséges ahhoz, hogy valamely test stabilis maradjon, hanem mindig kisebb-nagyobb felületről van szó, mint pl. talpfelület, tenyérfelület. Ily esetekben a ponton felületeket, ill. támasztó vagy függesztő helyeket értünk.



*Egy támaszték*

Mielőtt azonban az egy-két támasztékváltású járás vizsgálatába bocsátkoznánk, meg kell néznünk, milyen mozgáslehetőségei vannak a testnek *egy támasztékú* (egy lábon való) mozgás esetében.

Az egylábtámasztékú test egész súlya egyetlen felületdarabon van, vagyis egyetlen felület támaszt, amelyen belül a szigorúan vett támasztékpont persze ide-oda tolódhat a súlypont helyzetének megfelelően. A test szabad részeinek mozgása, valamint magának a talpnak, illetve a lábfejnek mozgása (állhatunk sarkon, talpszélen, lábujjhegyen stb.) hozza magával a támasztékmódosulásoknak e játékát, hiszen a legkisebb helyzetváltoztatás következtében is elmozdul a test súlypontjának a támasztófelületre vetített pontja. Az ilyen súlyponteltolódás még a motoszféra terébe tartozik mindaddig, amíg, — mint mondtuk, — a súlypont vetülete az érintkezési felületen belül marad.

Az egylábtámasztékú test legegyszerűbben úgy változtathat támasztékán, hogy azt megszünteti, majd ismét felveszi. Más szóval a láb áthalad a semleges érintkezési ponton, egy ideig szabad, majd ismét áthalad az érintkezési ponton és felveszi a testsúlyt. Ha a kilépő és a belépő érintkezési pont a térnek ugyanazon a pontján van, akkor helybenugrás történt. Ebben az esetben a test-környezet viszony csak függőleges irányban változott meg, majd ismét helyreállott. A viszony változása tehát csak átmeneti jellegű. Az egytámasztékú test végeredményben nem változtatta helyét. Ez a folyamat két fázisból áll, a kilépő érintkezési ponttól ( $\dot{E}_{ki}$ ) a belépő pontig ( $\dot{E}_{be}$ ) terjedő szabad fázisból (0) és a belépő ponttól a következő kilépő pontig terjedő terhelt (T) fázisból. Képletszerűen tehát így volna felírható:

$$\dot{E}_{ki} \ 0 \ \dot{E}_{be} \ T \mid \dot{E}_{ki} \ 0 \ \dot{E}_{be} \ T \mid \dots$$

Ha ehhez a függőleges irányú folyamathoz vízszintes komponensű (—) elmozdulást adunk, akkor a ki- és belépő érintkezési pont nem lesz azonos, vagyis a test a környezet egyik pontjáról egy másik pontjára jut. A motoszféra eltolódik. A tovajutás az első, vagyis szabad fázis alatt történik. Ezt így lehetne jelölni:

$$\dot{E}_{ki} \text{—} 0 \text{—} \dot{E}_{be} \ T \mid \dot{E}_{ki} \text{—} 0 \text{—} \dot{E}_{be} \ T \mid \dots$$

Ezt a mozgulatot nevezhetjük *ugró* elemnek.

Az eddigiekből az állapítható meg, hogy az egytámasztékú test csak támasztékszüntetéssel tud tovahaladni. Meg kell azonban jegyezni, hogy a tovahaladáshoz nem okvetlenül szükséges a támaszték teljes megszüntetése, hanem elegendő csupán elérni (vagy megközelíteni) az érintkezési pontot. Ha az érintkezési pont elérésekor (vagy megközelítésekor) adunk vízszintes komponenst, akkor is jöhet létre helyváltoztatás, vagyis a motoszféra eltolódása. Ezt így lehetne jelölni:

$$\dot{E} \text{—} T \mid \dot{E} \text{—} T \mid \dots$$



Ezt a mozgulatot nevezhetjük *csosszanó* elemnek.

A fenti példák alapján azt kell mondanunk, hogy a helyzet- és a helyváltás közötti határt a vízszintes komponens jelenléte szabja meg; ennek viszont előfeltétele, hogy a támaszték függőleges irányban túlhaladja vagy legalábbis elérje (vagy megközelítse) az érintkezési pontot.

Itt fel kell hívnunk a figyelmet még arra, hogy az egylábtámaszték nem jelent feltétlenül egy támasztékot. A legtöbb támaszték, tulajdonképpen támasztófelület és bizonyos testrészek, így a talp, illetve a lábfej, bár a legtöbbször egyetlen támasztékként szerepel, használható több támaszték gyanánt is. Ha például egy lábon állva a testsúlyt hol a talppárnára, hol a sarokra helyezzük, és közben a támasztékon vízszintes torziót végzünk, akkor helyváltoztatás jön létre. Bár itt csak egy lábat használtunk, két támaszték játszott közre, mert a sarok és a talppárna külön támasztópontok gyanánt szerepelnek. Az ily természetű helyváltoztatásra tehát a kéttámasztékú mozgulatok törvényei érvényesek.

### *Két támaszték*

A kéttámasztékú test elmozdulásainak vizsgálatában a két legtermészetesebb támasztékon, illetve a két lábon álló emberi test legegyszerűbb támasztékváltásából fogunk kiindulni.

Nézzük meg először a testsúlyáthelyezést „önmagában” tehát a helyét nem változtató testen, vagyis a motoszférán belül és induljunk ki az abszolút nyugalmi helyzetből.

Az abszolút nyugalmi helyzet nyilvánvalóan az, amelyben a testnek a legkisebb ellenállást kell kifejtenie a nyugalombamaradás érdekében, vagyis amelyben a gravitáció leküzdéséhez a legkevesebb erőre van szüksége. Ez természetesen valamilyen fekvő vagy jobban mondva heverő helyzet lesz. Amikor azonban a mozgást elemezzük, olyan nyugalmi helyzetet kell a mozgulatok kiindulásához választanunk, amely a leggyakoribb és legtermészetesebb emberi megmozduláshoz a legközelebb esik, azt legközvetlenebbül megelőzi és a test felépítésének legjobban megfelel. A mozgó ember testalkatának kétségtelenül a legjobban felel meg és mindennapi helyváltoztatásainkhoz a legközelebb áll a függőleges helyzet, mégpedig a kétlábonállás. A mozgulatok elemzésében tehát a két lábon álló test helyzetéből fogunk kiindulni. Ezt a függőleges, semleges állást nevezzük — a sokféle jelentésű alapállás szó helyett — *nullaállásnak*, amelyben a két lábtámaszték között a testsúly egyenlően oszlik meg, vagyis mind a két láb azonos terheltségű és az egyensúly fenntartásához minimális erő kifejtés elegendő.<sup>6</sup>

Vizsgáljuk meg, hogy a nullaállásban milyen testsúlyáthelyezések lehetségesek.

<sup>6</sup> Eshkol and Wachmann *i. m.* 14. old.



1. Az egyenletes súlymegoszlást felválthatja az egyenetlen terheltség egészen addig a szélső pontig, amelyben az egyik támaszték teljes terheltségűvé válik, a másik pedig a semleges érintkezési pontig jut. Az a folyamat, amely az A támaszték teljes terheltségétől, T-től, a teljes tehermentesülésig, vagyis a semleges érintkezési pontnak, É-nek eléréséig tart, nevezhető ingó elemnek, ennek váltakozó irányú ismétlése pedig *helybeningás*nak. Az amplitúdó két szélső értéke, vagyis a két semleges érintkezési pont közötti bármilyen terheltségmódosulás mind a motoszférán belül zajlik le, ugyanúgy, mint az egytámasztású talpfelület esetében. A súlypont vetülete a két talp és a közöttük levő felület bármely pontjára eshetik.

Ha megfigyeljük a súlyeloszlás váltakozását a két támaszték között, a következő képletet írhatjuk fel:

$$\begin{array}{l} \text{A: } \dot{E} \quad t_{<} \quad | \quad T \quad t_{>} \\ \text{B: } T \quad t_{>} \quad | \quad \dot{E} \quad t_{<} \end{array}$$

ahol  $\dot{E}$  = a semlegességi érintkezési pont

$t_{<}$  = a részleges növekvő terheltség

$t_{>}$  = a részleges csökkenő terheltség

A képletből tisztán látható, hogy az ingó elem két fázisból áll: egyikben az A támaszték csak érint, a B támaszték pedig teljes terheltségű (hordozó fázis):

A:  $\dot{E}$

B: T

a másikban az A támaszték növekvő, a B támaszték csökkenő terheltségű (átvételi fázis):

A:  $t_{<}$

B:  $t_{>}$

Az első fázis ugyan elméletileg csak egy pillanatig tart, de a valóságban van időtartama, s ez a súlyeltolódás irányváltoztatásának ideje. Persze ennek ellenére is az első fázis időtartama mögötte marad a második fázisének.

2. Mihelyt a terheléstől mentesülő láb túljut a semleges ponton, vagyis szabad lesz, a test egytámasztékúvá válik. Amikor a szabad láb ismét áthalad a semlegességi ponton, vagyis terheltté válik, a test kéttámasztékú lesz. Az a folyamat, amely az A támaszték elvesztésétől annak visszanyerésén át a B támaszték semleges pontjának eléréséig tart, nevezhető *helybenlépésnek* vagy lépő elemnek, ennek váltott lábbal való ismétlését pedig helybenjárásnak.

Itt az egyik támaszték megszüntetésével a test motoszférája szűkül, annak újrafelvételével a motoszféra bővül. Szemben az egytámasztékú test támaszték-szüntetésével és támasztékfelvételével, ebben az esetben a két támaszték közül csupán az egyik szűnik meg, illetve válik szabaddá, a másik még mindig érintkezik a környezettel. A motoszféra tehát függőleges irányban nem tolódik el.



Az egyik láb szabaddáválásával a motoszféra a vízszintesben lesz kisebb és amikor a szabad láb ismét ugyanazon a helyen lép érintkezésbe a környezettel, vagyis veszi át a testsúly egy részét, ezzel a maga oldalán a motoszférát vízszintes irányban helyreállítja, vagyis az előző egytámasztékú állapothoz képest bővíti, de nem tolja el. Ez ugyan vízszintes irányú módosulás, de nem helyváltoztatás. Ha tehát a testsúlyt egyenlően megosztó kétlábtámaszték által adott motoszférát vesszük kiindulópontul, akkor az egytámasztékúvá válás szegényíti, majd a második támaszték visszanyerése helyreállítja a motoszférát. Ha azonban az egytámasztékú test motoszférájából indulunk ki, akkor a kéttámasztékúvá válás gazdagítja és úgy fest, mintha tovavinné a motoszférát, hiszen a vízszintes irányban tágabb mozgásterlehetőségeket biztosít. Ez azonban nem tekinthető a motoszféra áthelyezésének, vagyis helyváltoztatásnak, hiszen az eredeti támaszték még mindig a helyén van, még mindig köti a testet az eredeti érintkezési ponthoz és amíg nem jut el a semleges pontig, nem engedi az újabb támasztékot teljes mértékben érvényesülni. Mihelyt azonban a régi támaszték a semleges ponton túljut, az eddigiek alapján a motoszféra eltolódásáról, vagyis helyváltoztatásról kellene beszélnünk, ha nem gondolnánk meg azt, hogy példánkban, az ún. helybenjárásnál, a támasztékok mindegyike elvileg mindig ugyanarra az érintkezési pontra tér vissza és így a test vízszintes irányban nem halad tova. A motoszféra határainak megállapításánál tehát azt is figyelembe kell venni, hogy az egymás után felvett érintkezési pontok egymáshoz viszonyítva vajon a környezetnek azonos pontján vagy más és más pontján helyezkednek-e el. A kritériumok közé tehát térbeli azonosságot is fel kell venni; a támasztékok, illetve legalább egy támaszték, vagy nem lépi át a semleges pontot, illetve nem válik szabaddá, vagy ha átlépi, ugyanarra a pontra jut vissza, mint amelyen keresztül szabaddá vált: a kilépő és a belépő érintkezési pontnak tehát legalább egy támaszték számára azonosnak kell lennie. A motoszférán belül tehát akkor maradunk, ha legalább egy támaszték terhelt marad, vagyis nem válik szabaddá, vagy legalább egy támaszték belépő és kilépő pontja azonos.

Ha a súlyeloszlás és a támasztékok váltakozását ábrázolni akarjuk, a következő képletet kapjuk:

$$\begin{array}{cccc|cccc} \text{A:} & \dot{E}_{ki} & 0 & \dot{E}_{be} & t_{<} & T & T & T & t_{>} \\ \text{B:} & T & T & T & t_{>} & \dot{E}_{ki} & 0 & \dot{E}_{be} & t_{<} \\ & | & & | & & | & & | & \end{array}$$

ahol  $\dot{E}_{ki}$  = kilépő érintkezési pont

$\dot{E}_{be}$  = belépő érintkezési pont

0 = a terheletlenség állapot

| = fázishatárok



A fentiekből tisztán látható, hogy a lépőelem két fázisból áll: az egyikben az A támaszték az érintkezési ponton kilép, szabaddá válik, majd ismét belép, miközben a B támaszték teljes terheltségű (hordozó fázis):

$$A: 0$$

$$B: T$$

a másikban A támaszték növekvő, B támaszték csökkenő terheltségű (áttételi fázis):

$$A: t_<$$

$$B: t_>$$

3. A testet akkor is kéttámasztékúnak nevezzük, ha két támasztékát egy időben nem veszi fel, de mindegyiket használja váltakozva. Ha az A támasztékot megszüntetjük, a B támaszték is megszüntethető, mielőtt az A támaszték belépne az érintkezési ponton. Attól a ponttól kezdve, amikor — az A támaszték szünetelése közben — a B támaszték megszűnik egészen addig, amíg A ismét be nem lép az érintkezési ponton anélkül, hogy B terheltté válna, a test támaszték nélkül marad. Amikor az A támaszték átveszi a testsúlyt egészen addig, amíg ismét ki nem lép az érintkezési ponton, a test egytámasztékú. Az a folyamat, amely A szünetelése mellett B elvesztésétől az A támaszték visszanyerésén keresztül annak feladásáig tart, anélkül, hogy B működésbe lépne, nevezhető futó elemnek és ennek váltott lábbal való ismétlése *helybenfutásnak*. Itt az egyes támasztékok ki és belépő pontjai azonosak, tehát a környezethez viszonyítva a motoszféra csak függőlegesen módosul, vagyis helyváltoztatás nem jön létre.

Ha a súlyeloszlás és a támasztékok változtatását ábrázolni akarjuk, a következő képletet kapjuk:

$$\begin{array}{cccc|cccc} A: & \dot{E}_{ki} & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & \dot{E}_{be} & T \\ B: & 0 & 0 & \dot{E}_{be} & T & \dot{E}_{ki} & 0 & 0 & 0 \\ & | & & | & & | & & | & \end{array}$$

ahol  $T = t_< >$ , vagyis a minimálistól a maximálisig növekvő és a maximálistól a minimálisig csökkenő terheltség.

A fentiekből tisztán látható, hogy a futó elem két fázisból áll: az egyikben a B támaszték szünetelése közben A támaszték kilép az érintkezési ponton, szabaddá válik, majd B támaszték veszi át a testsúlyt. Vagyis A támaszték  $\dot{E}_{ki}$  pontjától B támaszték  $\dot{E}_{be}$  pontjáig (áttételi fázis):

$$A: 0$$

$$B: 0$$



a másikban az A támaszték szünetelése közben a B támaszték átveszi a teljes testsúlyt, majd feladja, vagyis a B támaszték  $\dot{E}_{be}$  pontjától  $\dot{E}_{ki}$  pontjáig tart (hordozó fázis):

$$A: 0$$

$$B: T$$

4. Az eddigi mozdulatok a kéttámasztékú test egyenletes súlyeloszlásának módosulásával kezdődtek. A kéttámaszték azonban az egyenletes súlymegoszlás fenntartásával is megszüntethető, vagyis úgy, hogy mind a két támaszték egyszerre lép ki az érintkezési ponton és válik szabaddá. Ez végeredményben azonos az egytámasztékú ugróelemmel és képlete is abból vezethető le a következő módon:

$$\begin{array}{cccc} A: & \dot{E}_{ki} & 0 & \dot{E}_{be} & T \\ B: & \dot{E}_{ki} & 0 & \dot{E}_{be} & T \\ & | & & | & \end{array}$$

A *kettős helybenugrás* nyilvánvalóan két fázisból áll, az egyikben mind a két támaszték szünetel (áttételi fázis):

$$A: 0$$

$$B: 0$$

a másikban mindkettő terhelt (hordozó fázis):

$$A: T$$

$$B: T$$

Vizsgáljuk most meg a kéttámasztékú test vízszintes komponenssel bővülő támasztékváltozásait, vagyis azt, hogy ez a komponens hogyan módosítja a nulla állásban megvizsgált testsúlyáthelyezéseket, nevezetesen a helybeningást, a helybenjárást, a helybenfutást és a kettős helybenugrást.

1. A nulla állásban végezhető testsúlyáthelyezések első formája a helybeningás. Itt a vízszintes komponensű elmozdulás csak a kevésbé terhelt támasztékhoz adható hozzá. A semlegességi pontot megközelítő vagy elérő A támaszték vízszintes elmozdulást végez mindaddig, amíg csökkentett terheltségi foka megengedi. Eközben a testsúly egésze vagy túlnyomó része a B támasztékon nyugszik. Amint az A vízszintes mozgása befejeződik, az elkezd a test súlyát B-től átvenni addig, amíg B annyira nem tehermentesül, hogy megközelíti vagy eléri a semlegességi pontot és képes vízszintes irányú elmozdulásra. Ennek megismétlése a csoszogás, mozdulategysége a *csúszó elem*.

2. A nulla állásban végezhető testsúlyáthelyezések második formája a helybenjárást. A vízszintes komponensű elmozdulás természetesen itt is a terheletlen támasztékhoz adódik hozzá, mielőtt az A támaszték a semlegességi ponton kilép, vagyis tehermentesül.



A vízszintes irányú mozgás befejeztével A ismét terheltté válik, mert B átadja neki a testsúlyt, ezzel tehermentesül és képes vízszintes irányú mozgásra. Ennek megismétlése váltogatott lábbal a járás, mozdulategysége pedig a *lépő elem*.

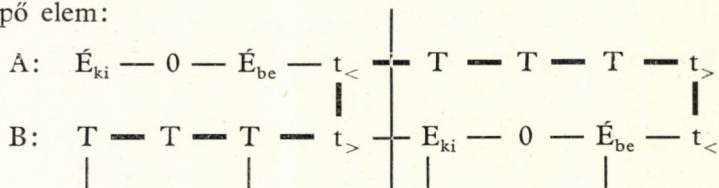
3. A nullaállásban végezhető testsúlyáthelyezések harmadik formája a helybenfutás. Itt a vízszintes komponens ismét csak az először szabaddá váló lábhoz, vagyis az A támasztékhoz adódik hozzá azzal a különbséggel, hogy B kilép a semlegességi ponton, mielőtt A belépne, vagyis terheltté válna. Ennek megismétlése váltogatott lábbal a futás, mozdulategysége pedig a *futó elem*.

4. A nullaállásban végezhető testsúlyáthelyezés negyedik formája a kettős helybenugrás, amelyben a vízszintes komponens ismét csak a terheletlenség fázisához adódhatik hozzá.

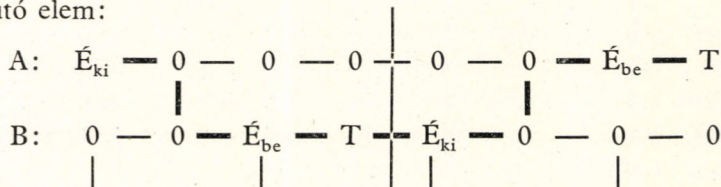
#### *Az elmozdulásformák fázisai*

Amint láttuk, a vízszintes komponens a fenti mozdulatok mindegyikében az  $\dot{E}_{ki}$  és  $\dot{E}_{be}$  pontok között adódik hozzá a támasztékhoz. Ez az első fázis, amelyben legalább egy támaszték szabad vagy legalábbis az érintkezési pontig eljut. Ezzel szemben a második fázisban legalább egy támaszték kötött, vagyis a testsúlyt valamilyen módon hordozza. Felmerül most a kérdés, hogy a támasztékhoz hozzáadott vízszintes komponens milyen viszonyban van az egész test vízszintes tovahaladásával, vagyis a motoszféra elmozdulásával. Vizsgáljuk meg ezt a lépő és a futó elem képletén:

A lépő elem:



A futó elem:



A járásban a szabad A úgy halad tovább, hogy új érintkezési pontra érve előkészíti a B által hordozott testsúly áttételét. Közben B felületén végighalad a súlypont vetülete és ezért B számára ez hordozó fázis. A második fázisban történik meg a testsúly átadása, amikor is mindkét támaszték működik, B csökkenő,



A növekvő teherrel. Ez B számára átadó, A számára átvevő fázis, amelyben egyikük sem mozdul el helyéből. De mivel bizonyos távolságra vannak egymástól az átadás-átvétel következtében a testsúly továbbhalad. Itt tehát a hordozói (első) fázis egytámasztékú, az áttételi (második) fázis pedig kéttámasztékú.

A futásban az első fázis elején a B támaszték szabad és A kilép az érintkezési ponton. Tehát a test támaszték nélküli, mígnem a B támaszték be nem lép, illetve át nem veszi a testsúlyt. Ez egyben a második fázis kezdete, amelyben az egész testsúly a B támasztékon van mindaddig, amíg az ki nem lép az érintkezési ponton és a test ismét támasztéktalanná nem válik. A futásnál a testsúly áttétele egyik lábról a másikra a támasztéktalanság állapotában történik, vagyis az első fázisban, amely eszerint B számára átadó, A számára átvevő fázis. A második fázis, amelyben B felvette a testsúlyt, a hordozó fázis. Itt tehát az áttételi (első) fázis támaszték nélküli, a hordozó (második) fázis pedig egytámasztékú.

A fenti két elmozdulásformát összevetve azt találjuk, hogy a járásban a hordozó fázis az első, a futásban a második, de ez mindkettőben egytámasztékú. Az áttételi fázis pedig a járásban a második és kéttámasztékú, a futásban pedig az első és támasztéktalan.

Az ábra szemléletesen mutatja, hogy a testsúly továbbvitelében a támasztékok különböző képpen játszanak közre. A *hordozó* fázisban az egyik (terhelt láb) egy helyben marad, vagyis a környezethez kötött, míg a másik (szabad láb) a súlypontot megelőzve készül az újabb érintkezési pont felé, tehát a belépő láb sebessége nagyobb, mint a súlyponté. Itt a támasztékok térbeli elemzése elégtelen, mert funkcióik jellegzetes különbségét időtényező szabja meg. Az *áttételi* fázisban a lépésnél mindkét támaszték a környezethez kötött, de a testsúly továbbhalad. Ezt elsősorban a támasztékok térbeli viszonya teszi lehetővé. A futásban az áttételi fázis támasztéktalan. Ennek előfeltétele azonban egy erőltetés amelyet a kilépő láb ad meg. Itt tehát a támasztékok térbeli és időbeli elemzése elégtelen, mert funkcióik jellegzetes különbségét erőtényező szabja meg.

### *A helyváltoztatás formái*

A fentiek alapján tehát általánosságban kimondhatjuk, hogy minden adott számú, adott fajtájú és adott környezeti ponton levő támasztékhoz tartozik egy-egy motoszféra. A kéttámasztékú test számára helyváltoztatás annyit jelent, hogy egy támaszték használata esetén annak megszüntetése és helyreállítása a környezet különböző pontjain történik, tehát

$$\dot{E}_{ki} \neq \dot{E}_{be}$$



két, mondjuk A és B támaszték használata esetén mindkét támaszték megszüntetése és helyreállítása a környezet különböző pontján történik, vagyis feltétlenül meg kell valósulnia a következő két egyenlőtlenségnek:

$$\left| \begin{array}{l} A: (\dot{E}_{ki} \neq \dot{E}_{be}) \\ B: (\dot{E}_{ki} \neq \dot{E}_{be}) \end{array} \right|$$

Ha a vizsgált elmozdulásokat a fázisonként használt támasztékok számával akarjuk jellemezni, a következő képletekhez jutunk:

Csosszanás	$\begin{pmatrix} 1 \\ 0 \end{pmatrix}$	1	$\begin{pmatrix} 1 \\ 0 \end{pmatrix}$	1	...
Ugrás	0	1	0	1	...
Csúszás	$\begin{pmatrix} 2 \\ 1 \end{pmatrix}$	2	$\begin{pmatrix} 2 \\ 1 \end{pmatrix}$	2	...
Járás	1	2	1	2	...
Futás	0	1	0	1	...
Kettős ugrás	0	2	0	2	...

A fentiek alapján úgy véljük, hogy az egy vagy két támasztékot használó emberi test elmozduláselemei a következők:

Egy támasztékkal: csosszanó elem

ugró elem

Két támasztékkal: csúszó elem

lépő elem

futó elem

kettős ugró elem

Ha a támasztékok megszüntetésében, illetve tehermentesítésében az érintkezési pontot nem vesszük éles határnak, hanem egységként kezelünk minden olyan fokú tehermentesítést, amely a vízszintes komponens érvényesülését megengedi, akkor a csosszanó elem beletartozhatik az ugró elem fogalmába és ugyanígy a csúszó elem a lépő elem fogalmába. Ha meggondoljuk továbbá azt, hogy a kettős ugró elem végeredményben az egytámasztékú ugró elem két támasztékon történő végrehajtása, tehát emeből levezethető, akkor a következő három alapvető elmozdulásformánk marad: az *ugró*, a *lépő* és a *futó elem*, amelyekre végső soron minden kétlábtámasztékú elmozdulásforma visszavezethető és amelyek kisebb elmozdulásegységekre nem bonthatók. Érdekes, hogy csak e három elemnél ad a két fázis támasztékszámának különbsége 1-et.

### *A maximális motoszféra*

Azt mondtuk, hogy a leggyakoribb és legegyszerűbb, tehát a legtermészetesebb fajtájú támaszték a láb és a leggyakoribb és legegyszerűbb, tehát a legtermészetesebb támasztékszám a kettő. Vajon valóban így van-e?

A fentiekből tudjuk, hogy az egytámasztékú test motoszférája kisebb, mint a kéttámasztékúé. Kérdéses azonban, hogy ha a támasztékok számát szaporítjuk, növekszik-e a motoszféra? Ha a két lábon álló emberi test még egy támasztékot



választ, például kezére támaszkodik, könyököl, leül, a harmadik támaszték az illető testrészt a környezethez rögzíti. Mozdulatlehetőségei tehát erősen csökkennek, bár lehetséges, hogy az új támaszték a maga oldalán a test egyéb részei, például egyik kar támaszkodása esetén a másik kar által bemozogható teret bizonyos irányban megnövelte (korlátnak támaszkodva messzebb nyúlhatunk, mint anélkül). Kétségtelen azonban, hogy másik irányban az új támaszték felvétele a tényleges motoszféra csökkenésével jár. Ha még egy támasztékot választunk (tehát mondjuk két láb, két kéz), akkor a test nem támasztó, tehát szabad részeivel még kisebb teret mozoghatunk be. Mindebből nyilvánvalónak látszik, hogy a támasztékok számának kettőn felüli növelése azzal jár, hogy az újonnan támasztó testrész eleve ki van kapcsolva a motoszféra bemozgásából. A támaszték-szám növelése kettőn túl vagy csökkentése egyre a potenciális motoszférát tehát szegényíti, más szóval a maximális motoszférát az emberi test számára a két támaszték biztosítja.

A lábakon kívül azonban az emberi test egyéb részei is használhatók támasztékul. Nyilvánvaló, hogy két támaszték esetén, akár a két kezet, akár egy kezet és egy lábat, akár a tomport és egy kezet stb. stb. választunk támasztékul, a potenciális motoszféra mindig kisebb lesz, mint két láb esetén.

Érthető tehát, hogy miért választottuk vizsgálódásaink tárgyául a két lábon álló embert és miért mondtuk a legtermészetesebbnek a kétlábtámasztékot. Hogy ez mennyire így van, azt az emberi test alkatának genezise is mutatja, amelyben az emberré válás folyamatának egyik legfontosabb fizikai momentuma a két lábra állás volt, vagyis annak a két támasztéknak a felvétele, amely maximális motoszférát biztosított a fejlődés számára.

#### *A motoszféra belső határa*

Az eddigiekben a motoszféra külső határának megvonásában és a motoszféra tovahaladásában fontos szerepet játszó támasztóhelyeket vizsgáltuk meg és láttuk, hogy a test-környezet viszonyban bizonyos testrészeket a gravitáció elleni tevékenység leköt. Más testrészeket ez a tevékenység csak bizonyos fókig korlátoz (pl. futásnál az átlendülő lábat), és ismét más testrészek úgyszólván nem vesznek részt a gravitáció leküzdésében. Ezért a testrészeknek mozdulatilag három különböző szabadságfokát különböztethetjük meg:

1. kötött vagy terhelt (támasztó részek);
2. korlátozott (támasztékváltoztatások közben az érintkezési pontot elhagyó, illetve a feléje törekvő részek);
3. szabad (a támasztékváltoztatásban nem használt részek).

A szabad testrészek sem korlátlanul szabadok. Mint mondtunk, a kart nem tudjuk minden irányban egyformán mozgatni és, mint nyilvánvaló, a test egyik része által elfoglalt helyet egy másik ugyanakkor nem foglalhatja el. Az úgynevezett „szabad” testrészek mozgásának tehát kétféle tényező szab határt:



1. a testhez való tartozás módja (pl. a felső kar kapcsolata a vállal és az alsó karral) és
2. a test többi részének jelenléte.

E határoló tényezők, amelyek közül az első állandó, a másik változó, magából az emberi test alkatából következnek, meg nem szüntethetők (legfeljebb az első csökkenthető), és ezért a mozdulatot végeredményben nem korlátozzák, hanem annak természetes határt szabnak. Ezért is nevezhetjük az ilyen mozdulat-lehetőségű testrészeket szabadoknak. Ezek a tényezők szabják meg egyszersmind a motoszféra belső határát, amely azonban a testrészek által elfoglalt hely (vagyis a második tényező) szerint változik. A mozdulatok a motoszféra külső és belső határfelületei között zajlanak le.

Ahogy a külső környezetet abból a szempontból vizsgáltuk, hogy milyen szerepe van a motoszféra külső határának megvonásában, úgy a belső környezet tulajdonságait is a motoszféra határaitra gyakorolt befolyása szempontjából kell megvizsgálni. Bármely mozgó testrésszel szemben a test többi része belső környezet és ezért az emberi test egyszerre mozgó és mozgáshatároló tényező. A test minden részének mozgáslehetőségeit tehát a test többi részéhez viszonyítva lehet csak vizsgálni.

#### *A test mozdulati egységei*

Elsőnek vizsgáljuk meg, melyek a test mozdulatilag egyedi részei, vagyis olyan részek, amelyek a test többi részéhez képest helyzetüket változtatni tudják (pl. az alsókar a felsőkarhoz képest, a törzs felső része az alsó részhez, vagy a száj egyik sarka a másikhoz képest).<sup>7</sup>

Nem tartoznak az általunk vizsgált mozdulatanyaghoz a test olyan mozgásai, mint például a szív dobogása, a bél perisztaltikus mozgása, amelyek egyrészt periférikusan nem jelentkeznek, vagyis vizuális hatást nem keltenek, másrészt az emberi akarattól és eszmélettől függetlenek. Ezeket az anatómia és az élettan vizsgálja, de a táncos mozdulatanyaga szempontjából semmitmondók.

A vizuális benyomást keltő mozdulatokra képes testrészek mozgathatóságuk jellege szerint különböznek. Vannak olyanok, amelyek mozdulatilag nem bonthatók fel kisebb egységekre, vagyis önmagukhoz képest nem tudnak elmozdulni, csupán a szomszédos testrészhez képest tudják helyzetüket változtatni. Ezek, mint a fej, a felsőkar, az alsókar, a kézfej, az ujjpercek, a felsőlábszár, az alsólábszár, a lábfej, a lábujjak percei, nevezhetők *merev egységeknek*.

Vannak olyan testrészek, amelyek mozdulatilag bizonyos módon felbontathatók, vagyis részeik egymáshoz képest helyzetüket tudják változtatni. Ezek — a nyak és a törzs — *hajlékony egységeknek* nevezhetők.

<sup>7</sup> I. m. 138. old.



E mozdulatilag kétféle testegységek közös sajátsága, hogy a test megfelelő kontúrjának egésze mindegyiknél együtt mozog az illető rész alapvonalával. Az emberi test azonban képes felületét a fenti testrészek helyzetének megváltoztatása nélkül is módosítani (pl. a szemhéj, fejbőr, biceps mozgatása, a has behúzása). Ezek a *felületi módosulások* nehezen köthetők egy-egy testrész alkatához, de semmiképpen sem köthetők az illető testrészek alapvonalához és a mozdulatok vizuális képe szempontjából lényegesen eltérnek az úgynevezett alapvonalas testrészek mozdulataitól. A felületi módosulások a motoszféra belső határán mennek végbe, viszont az alapvonalas testrészek mozgása, vagyis a tulajdonképpeni mozdulatok alkotják magát a motoszférát, illetve annak külső és belső határa között zajlanak le.

Ellentétben a felületi módosulásokkal a testrészek helyzetváltoztatásai nemcsak önmagukban észlelhetők, illetve láthatók, hanem mintegy térrajzokat hagynak maguk után, amelyek ugyan nem konkrét vonalak és felületek, de vizuálisan jelen vannak a mozdulati benyomás perszisztenciájánál fogva. Az alapvonalas testrészek mozdulataiban tehát nemcsak magának a testrésznek helyzetváltoztatását látjuk, hanem azoknak a térben hagyott vonalaknak és felületeknek az összességét, amelyet a szem pillanatnyi percipiálása után az emlékezeti minimum tart meg. Ez rögzíti számunkra a mozdulatképet, szintetizálja, egységes képbe rögzíti a térbeliség pillanatfelvételeit.

### *A mozdulatfantóm*

Mint mondtuk, a test mozdulati egységeinek helyzetváltoztatását az *alapvonal* helyzetváltoztatása szabja meg. Az alapvonallal együtt mozog az illető egység periferiája, illetve az, ami belőle vizuálisan érzékelhető. Az alapvonal elmozdulása következtében a felületen végbemenő esetleges módosulások (bőrgyűrődések stb.) természetes velejárói a mozdulatnak és ezért külön nem szükséges őket figyelembe venni. Ha tehát a testegységek mozgását kívánjuk térbelileg tanulmányozni, mindegyik testrész helyett annak alapvonalát vehetjük mérvadónak. Ha az emberi testet mozdulatilag ilyen alapvonalakból állónak tekintjük, vagyis, ha a testbe ezeket beleképzeltük, megkapjuk a test tértani, geometriai helyettesét. Ez a mozdulatfantóm azonban csak akkor válik egyenértékű helyettesé, ha ugyanazokat a mozgáshatárokat tulajdonítjuk minden elemének, mint amilyenek a nekik megfelelő testrészekben vannak.

Ahogy a testrészek egymáshoz kapcsolódnak, úgy futnak össze alapvonalaik egy-egy *forgópontban*. A testnek minden helyzetváltoztatása tehát nem egyéb, mint a mozgó rész alapvonalának szögváltozása egy azonos forgóponthoz tartozó másik alapvonalhoz képest, illetve ilyen szögváltozások eredője. Minthogy minden alapvonal adott hosszúságú, minden testegység — ha csak önmaga mozog — alapvonalának végpontjával gömbfelületet rajzol. Innen van egyrészt az, hogy a



motoszféra elemeiben szferikus szerkezetű, másrészt, hogy határa a testegységek maximális mozgulatlehetőségeinek szferikus volta miatt ugyancsak szferikus jellegű.

Ahogy az alapvonalak forgópontokban futnak össze, úgy a forgópontokat az alapvonalak kötik egymáshoz (kivéve a periferikus alapvonalakat, amelyek egyfüggesztékűek, mint például a szélső ujjpercek és a fej). Minden más testrész alapvonala legalább két forgópontot köt össze. A test mozgulatfantómját tehát úgy szerkeszthetjük meg, ha megkeressük a forgópontokat és mindegyiket a legközelebbivel összekötjük.

Vizsgáljuk meg egy mozgó egységnek a test mozgulatlan részéhez valamint egy közvetlenül kapcsolódó mozgó egységhez való viszonyát. Legyen ez a kar. Egyelőre itt a kart mint egységet fogjuk fel, hozzáértve a kezet is és feltételezzük, hogy ennek az egységnek az elemei (felsőkar, alsókar, kézfej, ujjpercek) egymáshoz képest helyzetüket nem változtatják. A kar egyik végével forgópontban (vállban) csatlakozik a testhez, másik vége pedig szabad, amellyel így mindenképpen gömbfelületen mozog. Ugyanez áll természetesen minden olyan testegységre, amelynek forgópontja nem mozdul el, vagyis amely mozgulatlan testrészhez kapcsolódik. Az ilyen testegységeket nevezzük primér mozgóknak. Ha az emberi test csak primér mozgókból állana, akkor más vonalat, mint szferikusat nem tudna rajzolni.<sup>8</sup>

Ahhoz, hogy valamely testegység ne gömbfelületi, hanem mondjuk egyenes pályán mozoghasson, áttételre van szüksége, vagyis egy *primér mozgóra* (pl. felsőkar), amellyel közös forgópontjának pályája teszi lehetővé a kívánt vonalat. Az áttételesen mozgó testegységeket nevezhetjük *szekundér mozgóknak* (pl. alsókar). Az ilyen áttételezések teszik lehetővé a motoszféra szabad bejárását.<sup>9</sup>

A primér és szekundér mozgók egész statikájának és kinetikájának leírása elsősorban geometriai feladat és feltételezi az egy-, két- és háromtengelyű forgópontoknak, az e pontokban érintkező alapvonalaknak és e vonalak egymáshoz viszonyított mozgulatlehetőségeinek vizsgálatát. A rendszeres vizsgálat előfeltétele, hogy a mozgulatfantomot egy háromsíkú derékszögű koordináta rendszerbe helyezzük, mert ehez viszonyítva lehet legegyszerűbben meghatározni a test póz- és mozgulatanyagát.



<sup>9</sup> I. m. 24. és 111. old.



Megkíséreltük a mozgó emberi testet legtágabb értelemben vett fizikai környezetében elhelyezni, megtalálni legegyszerűbb helyét, illetve helyzetét a számára legtermészetesebb környezetben és megállapítani azokat a pontokat, amelyek a test-környezet viszonyban elsőrendű fontosságúak. Láttuk, hogy míg az álló test számára csak a külső környezet számít környezetnek, a mozgó testnek ezen kívül önmagát is figyelembe kell vennie, mint belső környezetet. Az egész emberi mozdulatanyagnak tehát a test alkata mellett a külső és a belső környezet szab határt, amelyen belül valósulnak meg mozdulatlehetőségei. Az így meghatározott motoszférának tovaviteli (abszolút) és kitöltési (relatív) lehetőségeit igyekeztünk a legegyszerűbb formákra visszavezetni és az így kapott formák természetét megvizsgálni, hogy az alapfogalmakat további szintézis számára tisztázzuk. Mindezeknek az elemző meggondolásoknak az értéke azonban nem önmagukban van, hanem abban, hogy szintézisük által feltárjuk az emberi mozdulatlehetőségek úgyszólván végtelen gazdagságú tárházát és hogy ebből az illetékesek szabadon és tudatosan meríthessenek mondanivalójuk minél adekvátabb kifejezésére.

Budapest, 1961. augusztus



## L'HOMME EN MOUVEMENT ET LE VOISINAGE DU CORPS

*G. Dienes*

Partant de l'examen du rapport du corps humain avec son voisinage immédiat, l'auteur se propose d'élucider les notions fondamentales utilisées dans l'analyse des mouvements de la danse et, en général, du mouvement humain. Sous le terme de «voisinage immédiat», il entend la lithosphère, c'est-à-dire le secteur ambiant qui peut être considéré comme immobile par rapport au corps humain en mouvement. Le rapport du corps aux secteurs ambiants mobiles, qui transmettent le poids du corps ou dont le poids est transmis par le corps, doit faire l'objet d'une étude à part.

M. Dienes développe et perfectionne la notion de la motosphère de Laban, définissant ses limites intérieures composées d'un facteur permanent, les attaches des parties du corps et leur comportement, et d'un facteur variable, la translation des parties du corps dans l'espace.

Le corps humain communique avec son voisinage, au moyen de points (surfaces) de suspension, d'appui et de contact neutre. Les différents moyens de transposer le poids du corps font naître les formes les plus simples de la modification et du déplacement de la motosphère. Le mode de translation primaire du corps à deux points d'appui est la transposition de son poids d'un pied à l'autre. L'analyse commence à partir de la position «zéro», où l'on distingue quatre sortes de transpositions de poids, suivant que le pied chargé du poids atteint ou dépasse le point de contact neutre et selon la succession des prises d'appui.

En y ajoutant un composant horizontal, on obtient les formes les plus simples de la translation. Celles-ci peuvent être réduites à trois éléments rudimentaires: le saut, la marche et la course.

Il découle de l'exposé que la prise d'appui double, sur deux pieds, assure au corps humain la motosphère maxima.

Après l'examen des formes fondamentales du déplacement, l'auteur observe les parties du corps qui peuvent changer leur position par rapport au reste du corps. A l'aide de leurs lignes premières et de leurs points de rotation, il élabore un «fantôme kinétique», substitut du corps humain, dont il revêt les différentes parties des possibilités de translation humaine, arrivant ainsi à la classification de mouvements primaires, décrivant des trajectoires sphériques, et de mouvements secondaires qui peuvent décrire des trajectoires arbitraires.







# NÉPTÁNCKUTATÁS







## LIPPENTŐS

(A friss csárdás domináns motívumának formai sajátosságai)

Lányi Agoston

Tanulmányunk célja a magyar párostánc, a csárdás egyik jellegzetes, meghatározó — a köztudatban leginkább lippentős néven élő — alkotóelemének részletes formai vizsgálata, melynek eredményeképpen e jelentős és szerteágazó motívumtípus regionális altípusait és változatait kívánjuk meghatározni. A magyar nyelvterület minden részén fellelhető lippentős motívumok a friss csárdás táji változataiban különböző szerkezeti funkcióval, különböző súllyal szerepelnek, melynek tárgyalására a formai változatok számbavétele mellett szintén kitérünk.

A szóban forgó motívumtípus változatainak jelölésére népi táncnyelvünkben csaknem félszáz elnevezést tartunk számon. Ez a nagy mennyiségű, alakilag és jelentésbelileg is szerteágazó névanyag táncnyelvünk gazdagsága mellett jól tükrözi egyrészt a motívumtípus jelentős szerepét a magyar tánckincsben, másrészt formai differenciáltságát is sejteti. A motívumhoz kapcsolódó nyelvi anyag elemzése megvilágítja a népi tudatban számon tartott, lényegesnek ítélt formai sajátosságokat és egyúttal felhívja a figyelmet a regionális altípusok jellemző formai jegyeire is. A névváltozatokat jelentéstartalom szempontjából két nagy csoportra oszthatjuk:

1. Azok a másodlagosan táncra alkalmazott, mozgásképzetet jelölő igékből képzett névszók, melyek különböző analógiás képzettársítások útján *a motívum lényegi sajátosságának az erős térdhajlítással együttljáró mélyülést jelölik meg*. Ezek a következők: lippenős, lippentős, libbenő, lippegő, lippögő, lippentyűs, littyntős, mártogatós, mártás, nagymártás, bukós, buktatós, kukó, kukós, kukorgós, guggantós, gubbantós, guksoló, öblögetős, lyuktágítós, rütyőzés stb.<sup>1</sup>

2. Azok a többnyire igekötős igékből képzett névszók és jelzős összetételek, melyek *a motívum lényegi sajátosságának az állandó frontirányváltoztatással, ide-oda fordulással kapcsolatos térbeli mozgást, illetve a táncosok egymáshoz viszo-*

<sup>1</sup> Az általánosan elterjedt nevek lelőhelyének megjelölését mellőzzük, csupán a ritkábban előforduló alakváltozatok vagy bizonyos szűkebb területre korlátozódó nevek forrását említjük meg. Lippegős, lippögős: Bálint Sándor, *Szegedi Szótár*. Bp. 1957.; Lippentyűs: Doroszló, Jugoszlávia. Knefely Klára közlése; Mártás, Nagymártás: Korond, Románia, Martin Gy. gyűjtése; Bukós, buktatós: Martin György, *Bag táncai és tánc élete*. Bp. 1955. 38. old.; Kukorgós: u. o. 38—39. old.; Gubbantós: Uszód, Bács-Kiskun m., Berkes Eszter gyűjtése; Guksoló: Ecseri táncok, Bp. 1950.; Öblögetős: Tordas, Fejér m., Martin György gyűjtése; Lyuktágítós: Kecskemét környéki tanyák, Martin Gy. gyűjtése; Rütyőzés: Tyukod, Szabolcs-Szatmár m., Pesovár Ferenc gyűjtése.



*nyított mozgását* (átdobás) *térbeli elhelyezkedését jelölik meg.* Ilyenek: félfordulós, félugrós, félcsapás, fertályos, kétoldalra, aprósergő, kiskarító, nagykarító, kicsapás, áthajingálás, átvetős, vetéllős, cövekelés stb.<sup>2</sup>

A motívumtípus névváltozatainak területi elterjedése általában, hozzávetőlegesen a következő: az 1. csoport tagjai elsősorban a magyar nyelvterület nyugati részén (közelebbiről: Dunántúlon, a Felföld nyugati és középső részén, Duna—Tisza közén és Dél-Alföldön) elterjedtek, míg a 2. csoportba sorolt névváltozatok inkább a nyelvterület másik, keleti felén (Tiszántúlon, a Felföld keleti részén és Erdélyben) használatosak.<sup>3</sup>

A motívumtípus névváltozatainak felsorolása kapcsán kell megemlítenünk, hogy e motívumnevek gyakran előfordulnak táncnévként is, a friss csárdás egészének jelölőjeként. A táncnévadásban gyakori jelenség, hogy a tánc egyik jellemző, lényeges mozzanata, motívuma vagy mozgásmódja stb. az egész tánc jelölőjévé válik névátvitel útján. A motívumnevek különböző változatainak gyakori, mindenütt tapasztalható táncnévvé válása annak bizonyítéka, hogy a szóban forgó motívumtípus a magyar párostatánc friss részének egyik legfontosabb alkatrésze.

A motívum vizsgálatának jelentőségét azonkívül, hogy a mai magyar tánc-kincs egyik fő típusának domináns alkatrésze, még két tényező növeli: egyik táncaink történeti vizsgálatának, másik pedig összehasonlító kutatásának szempontja.

A rendelkezésünkre álló történeti adatok szerint a tárgyalandó motívumtípus a magyar párostatánc friss részének régies, archaikus alkatrésze. A történeti forrásokban szereplő — maiakkal részben megegyező — tánc- és motívumnévanyag mellett a táncok neveinél valamivel többet mondó, de szűkszavú mozgásleírások, jellemzések arra mutatnak, hogy a motívum a gyors tempójú párostatánc, a 19. század folyamán friss magyarnak, majd friss csárdásnak nevezett tánc integráns alkatrésze. Előfordul már a 17. században is, de különösen fellendül divatja a múlt század első felétől kezdve.<sup>4</sup> A lippentős motívumtípus jellemző

<sup>2</sup> Félfordulós, félugrós, félcsapás, kicsapás: a Felső-Tisza vidékén, főleg Nyírségben és Szatmárban általánosan használt nevek. Változatait lásd: Magyar Népzene Tára III/B. *Lakodalom*. Szerk.: Kiss Lajos, Bp. 1956. Aprósergő a Felföld egy részén, kiskarító, nagykarító név a matyóknál (Lugossy Emma, *A néptáncok mozgáselemei és motívikája*. Tánctudományi Tanulmányok, 1959—1960. 178. old.). Vetéllős: Székelyföldön használatos, Martin György gyűjtése. Cövekelés: Szatmárban. Pesovár Ferenc, *Tyukod táncai és táncélete* c. tanulmány a Néptáncosok Kiskönyvtára 9—10. kötetében. Fertályos: Dél-Tisza vidék. Kaposi—Maacz: *Magyar népi táncok és táncos népszokások*. 81. old.

<sup>3</sup> Meg kell jegyeznünk, hogy ez természetesen csak az adatok nagy tömegét tekintve, általánosságban érvényes, mert szórványos, kivételes esetekkel találkozunk. A lippentős névváltozat pl. Felső-Tisza vidéken, s a mártogatós név bizonyos változatai Székelyföldről is előkerültek. Lásd az 1. sz. jegyzetet.

<sup>4</sup> Múlt századi adatok egész sorát találjuk Szentpál Olga, *A csárdás*, Bp. 1954. c. művében. A 17. századi adatok felsorolását lásd: Réthei Prikkel Marián, *A magyarság táncai*, Bp. 1924. 59. old.



süllyedő mozgásmódját a múlt században még általános, mai népi táncnyelvünkben már csak szórványosan előforduló, általában a táncolás fogalmát is kifejező *lejt* szóval is jelölték,<sup>5</sup> a 17. században pedig a *gyöckentés* szó is ezt a fogalmat fedhette.<sup>6</sup>

Táncaink összehasonlító kutatásának szempontjából is jelentőséget kell tulajdonítanunk e motívum vizsgálatának. A lippentős motívum hazánk területén élő nemzetiségek mindegyikének és szomszédnépeink jó részének tánckincsében megtalálható. Az elnevezések jelentés tekintetében pontos megfelelője (talán tükörfordítása) a motívummal együtt megtalálható egyes német és szlovák nemzetiségi csoportjainknál „Tunkentanz”<sup>7</sup>, valamint „čupkálás”<sup>8</sup> formában. Az alföldi román és délszláv (sokac) nemzetiségeinknél pedig a szóban forgó motívumtípus magyar változatainak sorába formailag szervesen beilleszkedő motívumok a „marunțaua”<sup>9</sup>, valamint „ranče”<sup>10</sup> nevű (friss csárdásunkhoz egyéb sajátosságok tekintetében is közelálló) táncok integráns részét képezik. Az említett szórványos esetektől eltekintve azonban — eddigi ismereteink alapján — a román, délszláv és német tánckincsben az egész nyelvterületet átölelő, általános, sok változatban élő elterjedtségéről, mint a magyarban, nem tudunk. A kelet-európai párostáncok egyébként sok vonásban megegyező családjából a magyar friss csárdás éppen egyik specifikus, elválasztó jegyével, a lippentőssel válik ki élesen. E megállapítás alól némileg kivételt képez a szlovák táncanyag, melyben más környező népek táncaival szemben viszonylag gyakrabban találkozunk a motívum egyik altípusával (a következőkben II. altípusként meghatározott csoport) a magyarral megegyező nevű tánc (čardas) változataiban.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Erre utal Czuczor Gergely és Fogarasi János, *A magyar nyelv szótára*, Pest, 1862—74. c. munka lejtés és lejtő címszavának értelmezése: „Cselekvés, midőn valamit bizonyos magasságról leeresztünk. Különösen lejtés a táncban, midőn testünket lejtegetjük, s magunkat mintegy buktatva járjuk a táncot.” „Lejtő táncz, melyben a tánczos mintegy buktatja magát, vagyis melyet úgy jár, mintha lejtőn menne lefelé.” Figyelemre méltó, hogy a táncban otthonos Czuczor éppen azzal a szóval magyarázza, értelmezi a lejt szót, amivel ma is oly gyakran találkozunk tánc és motívum-elnevezésként éppen a lippentős motívummal kapcsolatban. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a lejt szó nem kizárólag és nem elsősorban motívumtípusunkat, hanem *azt is* fedhette a múlt századi táncnyelvben. Czuczor szótára és sok más forrás szerint elsősorban a lassú magyar hasonló táncolási módját jelölte, melyben azonban ez a mozgásmód nem a szóban forgó motívumtípushoz kapcsolódott. V. ö. Martin György és Pesovár Ernő, Csárdás, *Somogyi táncok*. Szerk.: Morvay P.—Pesovár E. Bp. 1954. 145—146. old.

<sup>6</sup> Réthei i. m. 59. old. közli az 1670-es évből származó adatot.

<sup>7</sup> Bakonyi sváboknál. Pesovár Ernő gyűjtése.

<sup>8</sup> *Ecséri táncok*. Bp. 1950.; Maglód, Jakab Ilona gyűjtése.

<sup>9</sup> A tánc jellemzését, elterjedését lásd Timár Sándor, *Zsok Kincigpusztán* c. tanulmány. (Népünk hagyományai, 1950. Szerk.: Morvay P. és Simon J.-né Igaz Mária.) 138—139. old. Filmfelvételek a Népművelési Intézet és Állami Népi Együttes filmtárában.

<sup>10</sup> Vujicsics Tihamér gyűjtései baranyai sokacoknál. Népművelési Intézet kéziratára (továbbiakban NI. T.) 17., 18., 19., 20. lsz.

<sup>11</sup> Szlovák Népi Táncok c. a szlovák tánckincs keresztmetszetét vázlatosan áttekintő, eredeti néptáncanyagot tartalmazó film a Népművelési Intézet filmtárában.



A magyar és szlovák párostáncok mélyebb kapcsolatainak feltárása az említett érintkezésen kívül azért is fontos feladat, mert múlt századi történeti forrásaink is tartalmaznak bizonyos adatokat a „friss magyar” szlovák táncinccsel való érintkezésére.<sup>12</sup>

A lippentős motívumtípust szakirodalmunk regionális vagy tematikus vonatkozású, leíró igényű munkái több, kevesebb részletességgel tárgyalják<sup>13</sup>, de az összefoglaló jellegű művek viszonylag keveset, nem kellő hangsúllyal, s nem mindig helyes értelemben foglalkoznak vele, s megállapításaik több szempontból revízióra szorulnak.<sup>14</sup>

Dolgozatunk a motívummal kapcsolatos következő fő kérdések felvázolására szorítkozik: a motívumtípus átfogó formai jegyeinek meghatározása; a regionális altípusok elkülönítése és variálódásuk fő irányai; a motívum formai továbbfejlődése összetétel és bővítés útján; a motívum szerkezeti funkciója a friss csárdás táji változataiban; a motívum érintkezése a friss csárdás más motívumtípusaival.

### *A motívumtípus formai sajátosságai*

A motívumtípus minden változatára — legalábbis a változatok döntő többségére — jellemző, átfogó formai jegyek a következők:

1. A motívum egyszerű alapformáinak *időtartama* a kísérőzene két  $\frac{2}{4}$ -es ütemének felel meg.

2. A motívumot összetevő *tagok száma* három, illetve négy (ebből következően ritmusuk: ♪♪♪♪, ♪♪♪♪), de valamelyik tag osztódása következtében az öttagú változatok sem ritkák (pl. ♪♪♪♪♪ és ♪♪♪♪♪).

3. A többnyire szimmetrikusan ismétlődő motívumot szemben összefogódzva járó két táncos *térbeli mozgásának* lényege az azonos oldalirányú elmozdulás, illetve ebből következően az egymás körötti ide-oda forgás.

<sup>12</sup> Réthei Prikkel, *i. m.* 38. old.

<sup>13</sup> Katona Imre, *Sárvíz néprajza*. Bp. 1953. Néptáncosok kiskönyvtára, 6—7. Bakó Ferenc, *Felsőtárkány néprajzi ismertetése*. Bp. 1954, Népt. Kisk. 11. köt. Szentpál Olga, *Sióagárdi táncok*. Bp. Népt. Kisk. 4. köt. *Ecseri táncok*. Bp. 1950. Martin György, *Bag táncai és táncélete*. Népt. Kisk. 16—18. köt. Bp. 1955. Magyar Népzene Tára III/B. *A lakodalom táncai*. Lugossy Emma munkája. *Somogyi táncok*. Szerk.: Morvay Péter és Pesovár Ernő. Bp. 1954. stb.

<sup>14</sup> Összefoglaló munkák közül: a Magyarság Néprajzának *Tánc* c. fejezete (Gönyey Sándor és Lajtha László) és Molnár István: *Magyar táncgyományság* c. munkája, Bp. 1947. alig, vagy egyáltalán nem érinti a szóban forgó motívumot. Réthei Prikkel id. művében több értékes történeti és recens adatot közöl, de az adatok szétszórtsága miatt nem domborodik ki a motívumtípus jelentősége a friss csárdásban. Kaposi—Maácz: *Magyar népi táncok és táncos népszokások* c. művében Maácz László először foglalkozik kellő súllyal és részletességgel a lippentős motívummal. Lugossy Emma: *A néptáncok mozgáselemei és motívikája* c. munkájában (*Táncstudományi Tanulmányok*, 1959—60) különösebb rendszerezési törekvés nélkül a lippentős, bukós motívumok néhány jelentős fajtáját közli lelőhelyre való hivatkozás nélkül.



4. A motívumtípus lényegét meghatározó *támasztéklehetőségek*<sup>15</sup> legkevésbé variálódó, fix pontját, állandó magját képezi a motívum harmadik tagjának páros-lábú támasztéka. A motívum támasztékszerkezetének képlete:  $x \times 3 x$ . Az  $x$ -szel jelölt fázisok bármely más támasztéklehetőséggel helyettesíthetők, illetve a negyedik tag szünet is lehet. A kísérőzene hangsúlyával mindig egybevágó párostámasztékú (3) motívummag az egész motívum plasztikai arculatát meghatározza, jellemző mozdulati jegyeit magában hordozza. Elsősorban e motívummag bizonyos plasztikai sajátosságainak módosulása okozza a motívumtípus differenciálódását. Sajátos funkciója a forgás megállítása, mely egyrészt hangsúlyos, mély térdhajlítással, másrészt akusztikus dinamikai tényezőkkel és nyújtással párosulhat.

5. Az egyszerű alapmotívum formai, *szerkezeti fejlődése* két irányban gyakori motívumtípusunknál. A motívumpár-szerű megjelenés az *összetétel* felé való fejlődés első lépésének fogható fel, a motívum egyik alkatrészének ismétlődése pedig a *bővülést* eredményezi.

#### *Az altípusok meghatározása*

A lippentős motívumok a formai vonások összességének figyelembevételével két nagy csoportra, altípusra oszthatók. Meghatározásainkban a jellegzetes, elkülönítő jegyeket tisztán hordozó — statisztikailag is legnagyobb mennyiségben előforduló — motívumváltozatokra támaszkodtunk. A két altípus közötti határ — a sajátosságok összefonódása, és sokszálú kereszteződése miatt — természetesen nem húzható meg élesen. Éppen ezért példatárunkban nem különítjük el kategórikusan az altípusokat, s a variálódás tárgyalása során több ízben kitérünk a fokozatos egymásbaolvadás, az átmeneti formák vizsgálatára.

#### *I. altípus (bukós)*<sup>16</sup>

A lippentős motívumok első nagy csoportját képező bukós altípus jellemző formai sajátosságai a következők:

<sup>15</sup> A támasztéklehetőségek vizsgálatának és számbavételének jelentőségét, valamint a támasztékmutató, támasztékképlet alkalmazásának alapelveit lásd: Martin György és Pesovár Ernő, *Motívumtípus meghatározása a táncfolklórban* c. tanulmányában. Acta Ethnographica. Tom. XII. Fasc. 3—4. 1963. Lényege az, hogy támasztékismétlődés (ugyanazon a lábon), támasztékváltás (egyiklából a másikra) és páros-lábú támaszték helyzet megkülönböztetéseivel (1, 2, 3 számmal jelölve a felsoroltakat) a motívumok vázát alkotó támasztékkombinációk áttekinthetően, képlet-szerűen érzékeltethetők. A motívummag általános meghatározását lásd: Martin György, *Magyar-vistai legényes* c. kézirat tanulmány (1959) Motívumszerkezet c. fejezetében.

<sup>16</sup> Az egész motívumtípus összefoglaló nevének a lippentős kifejezést javasoljuk, tekintve, hogy e név mind a mélyülés, mind pedig az ide-oda mozgás jelentéstartalmát hordozza. Az I. altípus megkülönböztetésére a bukós s az ettől mozgásjellegében eltérő II. altípus jelölésére a félfordulós nevet alkalmazzuk a következőkben.



1. Ide soroljuk a *háromtagú* lippentősöket, melyeknek jellemző *ritmusképlete*: ♩ ♩ ♩ ♩<sup>17</sup> A motívumvégi szünetből következően a folyamatosság biztosítása érdekében ennél az altípusnál előfordul az ütemelőzős (auftakt) kezdés, mely tagszámszaporulattal is együtt jár, s ilyenkor az alapritmusképlet a következőképpen módosul: ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. Tagszámszaporulat a második tag osztódása következtében is előfordulhat. Ritmusa: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. Az alapritmusból természetesen következik, hogy az osztódások ellenére sem lehet négynél több a motívumot összetevő tagok száma.

2. A motívumot járó táncosok *térbeli mozgása* ennél az altípusnál nagymértékben differenciált. Az egész motívumtípusra érvényes szimmetrikusan ismétlődő egymás körötti ide-oda forgás mellett itt előfordul a motívumok azonos ismétlődése, frontirányváltoztatás nélküli helyben vagy oldalirányban történő mozgása, valamint állandó egyirányú forgása is. Törvényszerűnek mutatkozik a csárdás *zárt összefogódzás* módjainak alkalmazása és megtartása a motívum egész időtartama alatt.

3. A motívumok általános mozgásképeire jellemző, hogy az első két tagra vonatkozóan a friss csárdásban egyébként törvényszerű negyedenkénti szintváltozás nem érvényesül, szintkülönbség tehát nincs közöttük. A motívummagot képező, párostámasztékú harmadik tag minden esetben erőteljes térdhajlítással párosul, rendszerint II. pozícióban.

4. A tárgyalt altípus *földrajzi elterjedtsége* a következő: általánosan jellemzőnek mondható a magyar nyelvterület nyugati felén: Dunántúlon, a Felföld nyugati részén és Duna–Tisza közén, különösen a Duna-menti részeken.<sup>18</sup> Feltűnő, hogy a bukós elterjedése hozzávetőlegesen egybevág a motívumtípushoz kapcsolódó elnevezésfajták első csoportjával.

## II. altípus (félfordulós)

A lippentős motívumok másik nagy csoportját képező félfordulós altípus jellemző formai sajátosságai a következők:

1. E kategóriába tartozó *négytagú* félfordulósok *ritmusképlete*: ♩ ♩ ♩ ♩. Tagszámszaporulat itt az első és harmadik motívumfázis osztódásából jöhet létre (♩ ♩ ♩ ♩ és ♩ ♩ ♩ ♩). Az előző altípussal szemben tehát általánosnak mondható a harmadik tag osztódása is. Az osztódás következtében létrejövő tagszámszaporulat maximálisan öt fázist eredményezhet.

<sup>17</sup> Bár a bukós motívumok utolsó fázisában nincs abszolút értelemben szünet, a hirtelen mélyülés érzékeltetésére, valamint az emelkedés hangsúlytalan volta miatt a tényleges ritmust a táncírás is és a kottaképben felírt ritmus is leginkább a szünet jelölésével tükrözi.

<sup>18</sup> Ez természetesen csak általánosságban érvényes, szórványos kivételes esetekkel találkozhatunk. Különösen az átmeneti változatok nehezítik a teljesen egyértelmű állásfoglalást e kérdésben. A két altípus (bukós és lippentős) elterjedésének pontosabb határait a további kutatások feladata tisztázni.



2. A motívumot járó táncosok *térbeli mozgása* ennél az altípusnál meglehetősen egysíkú. A mindig szimmetrikusan ismétlődő, azonos oldalirányú elmozdulás a szemben álló két táncos állandó ide-oda fordulását eredményezi. Az előző altípusnál kizárólagosnak mondható zárt *összefogódzási módok* alkalmazása mellett itt gyakori a valamivel nyitottabb keringőfogás, valamint egy motívumon belül a zárt és nyitott<sup>19</sup> összefogódzási mód váltakozása különböző mértékű átmenetekben. Az irányító férfi mozgása általában szűklendületű, olykor helyben mozgó, míg a nő mozgása szélesívű, nagylendületű.

3. A friss csárdásra jellemző negyedenkénti hullámozás, szintváltozás a motívum minden tagjában törvényszerűen érvényesül úgy, hogy a zenei hangsúlyra az emelkedő fázisok esnek. A motívummagot képező párostámasztékú harmadik tagra nem a hajlítás, hanem nyújtás s ezzel legtöbbször együttjáróan akusztikus dinamikai tényezők (dobbantás, bokázás) alkalmazása jellemző a forgás hirtelen leállítása céljából. A harmadik párostámasztékú fázis jellemző pozíciós megoldása az I., illetve zárt II. pozíció, szemben az előző altípus tagterpeszével.

4. A félfordulós altípus *földrajzi elterjedtsége* a következő: általánosan jellemzőnek mondható a magyar nyelvterület keleti felén: Tiszántúlon, a Felföld középső és keleti részén, valamint egyes erdélyi etnikai csoportoknál.<sup>20</sup> A félfordulós elterjedése hozzávetőlegesen egybevág a motívumtípushoz kapcsolódó nevek második csoportjával.

### *A motívum variálódása*

Az altípusok legfontosabb formai jegyeinek meghatározása után foglalkoznunk kell a motívumtípuson belül érvényesülő variálódás fő irányjaival, csomópontjaival. Ez a vizsgálat egyrészt elmélyíti, részletesebben kibontja az altípusokban mutatkozó sajátos formai vonásokat, másrészt lehetővé teszi az altípusok szinte észrevétlen átmeneteinek, fokozatos egymásbaolvadásának tanulmányozását.

A motívumok formai variálódása több szempont szerint vizsgálható.<sup>21</sup> Minden szempont következetes végigvitelére e tanulmány keretében nem vállalkozhatunk, s ez nem is mutatkozik szükségesnek. A variálódás különböző tényezői sohasem hatnak egyforma erővel egy-egy motívumtípuson belül, illetve

<sup>19</sup> Nyitott összefogódzási módon értjük ebben az esetben azt a félfordulós során létrejövő legnyitottabb helyzetet, amikor a férfi egyik oldalára átveti a nőt, s így az egyik kezükkel az összefogódzást is teljesen feloldják.

<sup>20</sup> Lásd a 18. sz. jegyzetet.

<sup>21</sup> A variálódás vizsgálatának eddig felvetett szempontjait lásd Szentpál Olga: *A magyar néptánc formái elemzése*. Ethnographia 1961, 10. old.







b) Az első tag osztódása csupán azoknál a motívumváltozatoknál fordul elő (ritmusképletük:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), melyek nem tisztán és egyértelműen hordozzák magukban az I. bukós altípus jellemző vonásait, hanem átmeneti változatoknak tekinthetők a II. félfordulós altípus felé. (Pdt. 53—54., 59—60. mot.) Jellemző támasztékmegoldásuk: 13 1 3 — és 22 2 3 —.

c) A ritmikai változatok utolsó csoportjába soroljuk az I. altípuson belül azokat a variánsokat, melyeknél a tagszámbővülés és ritmikai módosulás az altípus egyik lényeges meghatározó jegyét, a motívumvégi szünetet bontja meg. E változatok kétségtelenül a motívumvégi páros támaszték következményeképpen, a folyamatosság, a zökkenőmentes kapcsolódás biztosítása érdekében jönnek létre.

A kifejezetten ütemelőzős változatok a 2 2 3 — (Pdt. 19—20. mot.), 1 3 3 — (Pdt. 32. mot.) és 1 1 3 — (Pdt. 41—44. mot.) támasztéktípusú motívumvariánsokból adódnak. Ritmusképletük:  $\text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  és  $\text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  és  $\text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Külön figyelmet kell szentelnünk az 1 1 3 — (Pdt. 41—44.) támasztékú variáns auftaktos változataira. Ezeknél — mint a későbbiekben még utalunk rá — a szünet megbontásához más tényező is hozzájárul (fázisonkénti szintváltozás), mely a II. altípus bizonyos variánsaihoz fokozott mértékben közel hozza, s így tulajdonképpen átmeneti változatnak kell tekintenünk.

Szintén a két motívumaltípus közötti átmeneti formának tartjuk a Pdt. 55—60. motívumokat, melyeknél a szokásos motívumvégi szünet ritmikai értelemben már nem érvényesül ugyan, de támasztékszünetről még beszélhetünk. E variánsok átmeneti jellegét más II. altípusunkra jellemző sajátosságok szintén bizonyítják.

### 3. *A motívumfázisok szintkülönbségei*

Az első altípus jellemző formai jegyei között soroltuk fel a negyedértékenként való hullámzás, szintváltozás hiányát. A bukós motívumokban a friss csárdásra általában jellemző negyedenkénti hullámzás általában megbomlik és csupán fél értékenként érvényesül. E típus keretébe sorolt változatok egy részében azonban szerepet játszik ez a II. altípusra jellemző vonás. A színtkülönbségekben mutakozó törvényszerűségek vizsgálatával tehát újabb összefonódási, érintkezési csomópontját ragadhatjuk meg a bukós és félfordulós motívumoknak.

A 2 2 3 — legáltalánosabb támasztéktípus esetében is tapasztaljuk az I. bukós altípusra általában nem jellemző, az első és második fázisban történő, negyedenkénti szintváltozást (Pdt. 45—49. mot.). E variáncsoport más tagjai pedig (Pdt. 55—60. mot.) — a fentebb már említett ritmikai változás hozzájárulásával — még közelebb kerülnek a II. félfordulós altípushoz.



A 3 1 3 — támasztékú változatcsoportban (Pdt. 50—54. mot.) szintén érvényesül az említett negyedenkénti hullámszám. A bukások között viszonylag ritka támasztékmegoldása miatt is ezt a csoportot az átmeneti formák közé kell sorolnunk.

Az 1 1 3 — (Pdt. 40—44. mot.) támasztékú csoport tagjainál törvényszerűen jelentkező le-föl hullámszám, valamint az ütemelőzővel négytagúvá való kiegészülés közeli kapcsolatot jelent a II. altípus egyik hasonló szintsorrendet alkalmazó motívumaival (Pdt. 71—74. mot.).

## A II. altípus variálódása

### 1. A támaszték szerinti variáncscsoportok a következők:

- a) 2 2 3 × (Pdt. 61—75. mot.)
- b) 1 3 3 × (Pdt. 77—78. mot.)
- c) 3 1 3 × (Pdt. 79. mot.)
- d) 1 1 3 3 (Pdt. 76. mot.)

A csaknem minden csoportban jelentkező motívumvég támaszték variálódását (3 vagy 1) jelöli az ×. Az a) és c) csoportok mutatkoznak leggyakoribbaknak. A később tárgyalandó — a harmadik fázis páros támasztékát felbontó — ritmikai variánsok többsége is e két csoportból adódik (Pdt. 80—94. mot.)

A variáncscsoportok regionális elterjedésében e félfordulós altípusnál sem tapasztalható következetesség. Ez inkább a ritmikai szempontú variálódás esetében mondható majd el.

### 2. Ritmikai variálódás

A félfordulós altípus jellemző, összefoglaló ritmusképletének (♩♩♩♩) módosulásai a motívumot alkotó fázisok osztódásából jönnek létre. Attól függően, hogy az osztódás melyik tagot érinti két csoportot állapíthatunk meg:

a) Az első tag osztódása ♩♩♩♩ (néha ennek pontozott formáját: ♩♩. ♩♩♩) ritmusformulát eredményez (Pdt. 80—86. mot.). E variánsok feltehetően a 3 1 3 x támasztéktípusú motívumok származékai, melyek az osztódás után 22 2 3 x és 13 1 3 x támaszték formában jelentkeznek.

b) A harmadik tag osztódása a ♩♩♩♩ (illetve: ♩♩♩♩. ♩) ritmusképletet hozza létre (Pdt. 87—94. mot.). E variáncscsoportnak különös jelentőséget kell tulajdonítanunk abból a szempontból, hogy a motívumtípusunkkal érintkező más típusokhoz (lásd részletesen az utolsó fejezetben) képez átmenetet. Itt ugyanis a variálódás az egész típusra jellemző harmadik negyedben levő páros



támasztékú motívummagot kezdi ki, bontja meg. Az osztódás a 2 2 3 x és a 3 1 3 x támasztékú variáncsoportokat érinti s így a következő osztódott támasztékú és ritmusú változatok jönnek létre: 2 2 22 2 és 3 2 22 2.

A II. altípuson belül az osztott ritmusú változatok — eddigi ismereteink alapján — elsősorban az északkeleti táncdialektusra jellemzőek. Meg kell jegyeznünk, hogy a második tag elaprózódása az egész altípusra érvényes föl-le hullámszerűség következtében nem fordul elő, ez ugyanis rendkívül nehézkesen végrehajtható a 2. süllyedő fázisban.

### 3. *A motívumfázisok szintkülönbségei*

A félfordulós altípus egyik jellemző formai ismérve a friss csárdásokban törvényszerűen érvényesülő negyedenkénti szintváltozás, mégpedig úgy, hogy a hullámszerűség tetőpontja a zenei hangsúlyokkal egybeesik, mélypontja pedig mindig hangsúlytalan negyedekkel vág egybe. Találunk azonban a II. altípusba sorolt (tehát mindig négytagú és ♩ ♩ ♩ ♩ ritmusú) motívumok között — egy szűkebb területre, Székelyföldre és Mezőségre korlátozódó — variáncsoportot, melynél a szintváltozás fordítva érvényesül (tehát süllyedés-emelkedés). Ilyenek: Pdt. 71—75.<sup>22</sup> és 78. mot. Ezek a változatok igen közel állnak az I. altípus ütemelőzős, hasonló plasztikai vonásokkal rendelkező motívumaihoz (Pdt. 40—44. mot.).

### *A lippentős motívumpárok*

Az előzőekben a motívumtípus egyszerű 2 2/4 ütem terjedelmű változatait vizsgáltuk. Igen gyakori, általános jelenség azonban a motívumtípus különböző változatainak motívumpárszerű kapcsolatban való előfordulása. Az előzőekben láthattuk, hogy a motívum szimmetrikusan ismétlődő természetű, vagyis a sorozatos ismétlődés folyamatában minden motívum az előző tükörképeként jelenik meg. A most vizsgálandó esetekben azonban az ellenkező oldalú ismétléskor a motívum — jelentős variáló tényezők következtében — más, az előzőtől különböző változatban ismétlődik. Így a folyamatban szemlélt motívumok közül minden második jelentős variánsa az előtte levőnek. Képletszerűen érzékeltetve: nem  $A A A A A \dots$  hanem  $A A_p A A_p \dots$ . A második esetben, mivel a motívum két jelentős variánsa állandó, szerves, visszatérő jellegű egységet alkot, a kettőt együtt érezzük egységnek szemben az első esettel, melynél csupán a szimmetria szugge-

<sup>22</sup> A „marosszéki forgató” nevű tánc motívumai.



rálja a motívumpárszerű értelmezést.<sup>23</sup> Ez a motívumpárnak nevezett, az egyszerű motívumnál kétségtől magasabbrendű, szerkezetileg bonyolultabb alakulat tulajdonképpen az összetételnek egy kezdeti, egyszerűbb formája, amikor nem két különböző motívumtípus, hanem egy motívum két jelentős variánsa kapcsolódik össze állandó jelleggel.

A motívumpárok rendszerezésénél több szempont merülhet fel, legátfogóbb tényezőnek azonban a két összetevő variáns támasztékminősége bizonyul. Eszerint két nagy csoportot állapíthatunk meg:

I. Amikor mindkét összetevő variáns azonos támasztékú. Ezenél az ismétlődés azonos vagy szimmetrikus volta, illetőleg a frontirány-változtatás különbségei alakítják ki a motívumpárt.

II. Amikor mindkét összetevő különböző támasztékmegoldású változat. Ezenél a motívumpárt kialakító támaszték tényező mellé azonban rendszerint szintén kapcsolódik az ismétlődés módjainak és a frontirány-változtatás különbségeinek más-más lehetősége.

#### *I. A motívumpár mindkét összetevő motívuma azonos támasztékú*

E csoporton belül két alcsoportot különböztethetünk meg:

1. A motívumpár első tagjának támaszték szempontjából szimmetrikusa az összetétel második tagja. Ezt röviden *támasztékszimmetriának* nevezhetjük. A további variálódás a frontirány-változtatásból adódik. Megkülönböztetünk olyan motívumpárokat;

a) melyeknél csak az *egyk összetevő motívum forog*. Ilyenek: Pdt. 95—98. mot.

b) melyeknél *mindkét összetevő motívum forog*. Ilyenek: Pdt. 99—102. mot.

A tárgyalt variáncscsoport tagjai legnagyobbbrészt az I. bukós altípusból adódnak (kivéve a Pdt. 102. mot.), s így elsősorban a magyar nyelvterület nyugati részére mondhatók jellemzőnek.

2. A motívumpár első tagjának támaszték szempontjából azonos megfelelője az összetétel második tagja. Ezt nevezzük *támasztékazonosságnak*. A motívumpár keletkezésének eredője itt a motívum ismétlődésénél általában (ha az egyszerű formáról van szó) szokatlan, azonos ismétlődés. Az alcsoporton belül a térbeli elmozdulás és frontirány-változtatás szempontjából különböztethetünk meg variánsokat:

<sup>23</sup> A motívumpár különböző értelmezéseit lásd Szentpál Olga *i. m.* 5. old. és Martin György és Pesovár Ernő: *A magyar néptánc szerkezeti elemzése*. Táncstudományi Tanulmányok, 1959—1960, 217. old.



a) Az oldalirányú, ide-oda haladókat. Pdt. 103—106. mot.

b) Az egyik összetevő motívum forog. Pdt. 107—111. mot.

c) *Mindkét összetevő motívum forog.* Pdt. 112—116. mot.

E variáncsoport tagjai ugyancsak elsősorban a nyelvtérület nyugati részén találhatók meg.

## II. A motívumpár mindkét összetevő motívuma különböző támasztékú

E sok irányban szétágazó csoportban a motívumtípus különböző támaszték-lehetőségei, sőt még a — későbbiekben tárgyalandó — érintkező motívumtípusok támasztékai is keveredhetnek egymással különösebb rendszer, vagy következetesség nélkül. E csoportot a motívumtípust összetevő két altípus szerint differenciáljuk tovább.

1. Az *I. bukós altípusra jellemző sajátosságokat tartalmazó* csoport tagjai ismét a frontírányváltoztatás szerint variálódnak.

a) *Az egyik összetevő motívum forog.* Pdt. 117—121. mot.

b) *Mindkét összetevő motívum forog ide-oda.* Pdt. 122—126.

2. A *II. félfordulós altípusra jellemző sajátosságokat tartalmazók* kivétel nélkül mind ide-oda forgók. (Pdt. 127—136. mot.) E csoportban érvényesül különösképpen a más motívumtípushoz való átmenet tendenciája. (Pdt. 133—136. mot.)

### Bővített lippentősök

A motívumalkotásnak jellegzetes módja a bővítés, amikor az egyszerű alapot valamilyen alkatrésze azonos vagy szimmetrikus ismétlődés útján kibővíti, időtartamban meghosszabbítja a motívumtestet.

Motívumtípusunk esetében a bővítésnek két fajtáját állapíthatjuk meg annak alapján, hogy a motívumalkatrészek közül melyiknek az ismétlődése okozza a bővülést. A kétfajta bővülési lehetőség érzékeltetésére a motívum első felét (1. és 2. fázis) *a*-val, a motívum második felét (3. és 4. fázis) pedig *b*-vel jelöljük. A két bővülési típus tehát a következő:

1. Amikor a motívummag (tehát a második rész) ismétlődése okozza a bővülést. Az alapformához képest a következő szerkezeti változás megy végbe a motívumon belül: *a b a b b b ...* Ez a bővülési lehetőség mindig az *I. bukós altípus*-nál jelentkezik, és a motívummag azonos vagy szimmetrikus ismétlődésével hoz létre állandó vagy változó terjedelmű egységeket.

a) Visszatérő jellegű, következetesen ismétlődő, állandó terjedelmű bővített formának tekintjük a  $3 \frac{2}{4}$  időtartamú (Pdt. 137—140. mot.), valamint a ritkább  $4 \frac{2}{4}$  ütem terjedelmű bukós motívumokat (Pdt. 141—143.).



b) Gyakoribb bővülési formának mutatkozik az ún. kukorgós, melynél a motívummag tetszés szerinti mennyiségben változó terjedelmű, hosszú egységet hoz létre (lásd: 1. sz. táncfolyamat.).

2. A másik bővülési típus esetén a motívum első fele (1. 2. fázis) azonosan ismétlődve hozza létre a bővített motívumot, nem érintve a motívummagot: a b a a a a . . b. Ez a bővítési forma mindig ingadozó terjedelmű többnyire hosszú egységet hoz létre. (Ezt a bővülési formát úgy is felfoghatjuk, mint egy kéttagú forgómozgás sorozatban való ismétlése, melynek lezárása a párostámasztékú motívummag.) Tulajdonképpen ez ad indítékot a táncosnak az alapforma sorozatos ismétlésére. Ez a bővítési mód túlnyomórészt a II. félfordulós altípus-hoz kapcsolódóan jelentkezik. (Pdt. 144—146. mot., továbbá lásd: 2. és 3. sz. táncfolyamat.).

### *A lippentős szerkezeti funkciója a friss csárdásban*

A lippentős motívum formai altípusainak, variálódásának áttekintése után röviden érintenünk kell a motívumtípus szerepét, szerkezeti funkcióját a friss csárdásban. A friss csárdás etnikai, regionális változataiban (éppen úgy, mint maguk a motívumok) a szerkezeti funkció is különböző lehet.

Mint általánosan érvényes tényt szögezhetjük le, hogy a magyar párostánc friss részében a lippentős motívumtípus — a konkrét táncfolyamatok elemzése alapján — mindig sorozatban ismétlődő, többnyire hosszú, homogén<sup>24</sup> motívumsorokat alkotó domináns összetevő, nem pedig szórványosan megjelenő, záró-funkciójú alkatrész.<sup>25</sup>

Attól függően, hogy a bukós és félfordulós motívumokból összetevődő motívumsor hova és milyen funkcióval illeszkedik, valamint hogyan kapcsolódik a friss csárdás többi motívumsoraihoz, három típust különböztethetünk meg:

1. A magyar nyelvterület nyugati részére jellemző motívumsorok alkotó-eleme az I. bukós altípus. Itt a táncot összetevő motívumsorok egymásutánja általában a következő: a) indító, pihenő, illetve figurázó rész, b) bukós, majd kukorgós, c) csalogató, párelengedős, d) forgó rész.<sup>26</sup> A tánc folyamán ez az összeállítás, nagyjából hasonló módon többször megismétlődik. A szóban forgó bukós motívumsor tehát sorrendben a második helyet foglalja el az állandóan ismétlődő ciklusban, vagyis a figurázó, valamint párelengedő-csalogató rész közé

<sup>24</sup> Szentpál Olga, *i. m.* 12. old.

<sup>25</sup> Kaposi—Maác id. művében egyoldalúan azt a szerkezeti funkcióját hangsúlyozza a lippentősnek. 80. old.

<sup>26</sup> Martin György, *Bag táncai és táncélete*. Bp. 1955, 45. old. A magyar nyelvterület nyugati részéről filmre vett friss csárdások nagy vonalakban, amennyiben viszonylag ép, teljes formáról van szó, ezt a felépítést tükrözik.





ékelődik. Lásd: 1. sz. táncfolyamat. A környező motívumsorokhoz való kapcsolódás igen jellegzetes módon történik, ami végső soron a motívum értelmezésében, a motivizálásban is érezteti hatását.<sup>27</sup>

A bukós motívumsor előtti, figurázó motívumsorból a zökkenőmentes átmenetet — mely kétségtelenül összefügg a párostánc összehangoltságához szükséges jeladással is — csak a motívum lényegét kellőképpen érzékeltető páros támasztékú, erős térdhajlítással egybekötött motívummag biztosíthatja. Ennek megfelelően a bukós motívumsorok elején találunk egy motívumtöredéket (mely mindig a párostámasztékú motívummag), mely tulajdonképpen a kapcsolódás biztosítása mellett a motívumsor indításának funkcióját végzi el<sup>28</sup> (lásd: 1. sz. táncfolyamat.).

Az előző fejezetben tárgyalt bővített motívumok 1. csoportja, mikor a motívummag ismétlődése okozza a bővülést (a b b b...), mindig a bukós motívumsorok végén foglal helyet — dinamikailag mintegy tetőfokára emelve a motívumsort — és teremti meg az átmenetet a következő motívumsorhoz, a párelengedős, csalogatós mozzanathoz<sup>29</sup> (lásd: 1. sz. táncfolyamat.).

2. A magyar nyelvterület keleti részére jellemző lippentős motívumsorok alkotóeleme a motívumtípus II. félfordulós, altípusa. Itt a táncot összetevő fő motívumsorok rendje általában a következő: a) indító, figurázó, pihenő rész, b) forgó, c) félfordulós rész. A tánc folyamán ez a hármas tagozódású összeállítás hozzávetőlegesen azonos sorrendben, kisebb nagyobb módosulásokkal többször megismétlődik.<sup>30</sup> A félfordulós motívumsor tehát itt sorrendben a harmadik helyet foglalja el általában a forgó és figurázó rész közé ékelődve. A motívumsor környezete itt másfajta kapcsolódási módot eredményez, mint a fentiekben tárgyalt 1. esetben.

A félfordulós motívumsor rendszerint a folyamatos forgómozgás után szokott következni, s a forgás lezárása — a párostámasztékú motívummag — mintegy indítékot ad, átmenetet képez a félfordulósokhoz. A bővítés másik jellemző formája (a a a... b) tehát itt a motívumsor elején, mintegy bevezetéseként jelentkezik.<sup>31</sup> (Lásd: 146. mot. és 2. és 3. sz. táncfolyamat.) Tekintve, hogy a félfor-

<sup>27</sup> Sokszor felmerülő probléma a motívum folyamatból való kiemelésénél, hogy a tánc folyamán — a bukós motívumsor megkezdésekor — először a motívum második fele, a bukós motívummag jelenik meg. Emiatt gyakran előfordul a motívum fordított értelmezése is  ritmusban. (Pl. Somogyi táncok: 14. sz. tánc. Szennai gyorscsárdás. 170. old.) Az egységes értelmezés és összehasonlíthatóság kedvéért, valamint az alább kifejtett szerkezeti okok miatt a motívumot mindig  ritmusának tekintjük.

<sup>28</sup> Lásd az előző jegyzetben idézett szennai csárdást, valamint *Bag táncai és táncélete* c. munka 2. sz. táncának friss részében a bukós motívumsor kezdetét.

<sup>29</sup> Lásd: Martin György, *Bag táncai és táncélete*, 45. old.

<sup>30</sup> Lásd: Martin György és Pesovár Ernő: *A magyar néptánc szerkezeti elemzése*, Táncudományi Tanulmányok, 1959—60. VI. sz. táncát. (Kiskállói csárdás.)

<sup>31</sup> Lásd 30. sz. jegyzetet.



dulósoknak inkább lényegéhez tartozik a forgás, — s ezen belül a páros támasztékú motívummag szerepe a forgás megállítása — a forgó motívumsor végéhez kapcsolódó motívummag automatikusan betölti a jeladás funkcióját is és biztosítja a folyamatos, zavartalan kapcsolódást.

A félfordulós motívumsor végén a kapcsolódás tekintetében nem tapasztalunk semmilyen — a motívumsorok általános (cezúrással<sup>32</sup>) kapcsolódásától eltérő — jelenséget.

3. A magyar nyelvterület keleti felének egyik szűkebb területére (Székelyföld és Mezőség keleti széle) jellemző középgyors párostáncnak — a marosszéki forgatósnak — alkotóeleme szintén a motívumtípus félfordulós altípusához tartozik. (Pdt. 72—75., 78., 131., 144—145. mot.) E táncban a nyugati és tiszántúli csárdások egyes mozzanatai, motívumsorai sokkal rövidebb idő alatt kifejlődnek, s ennek következtében gyorsabban váltakoznak. Így a tánc szerkezete, felépítése sűrítettebb, s emiatt az előzőknél sokkal gyakrabban és többször visszatérő alkatrésze a táncnak a félfordulós. A félfordulós motívumsor itt mintegy összekötő, gerincet adó vázat képez a párostánc egyéb motívumsorai, mozzanatai között (elengedős csalogatás, forgás, kiforgatás, figurázás stb.). Képletszerűen érzékeltetve a tánc felépítése a következő (a félfordulós motívumsor: a): a b a c a d . . . .

A félfordulós motívumsor elején — attól függetlenül, hogy milyen motívumsorhoz kapcsolódik — mindig kialakult, zökkenőmentes kapcsolódást, folytatást biztosító, egyúttal jeladást is szolgáló állandó, sztereotip formulát találunk, mely bizonyos szempontból a motívum csonka formájának is tekinthető.<sup>33</sup> (Lásd: 4. sz. táncfolyamat.)

#### *A lippentőssel érintkező motívumtípusok*<sup>34</sup>

A lippentős motívumok áttekintése nélkülözné a teljességet, ha vázlatosan nem tekintenénk át azokat a más típusba tartozó motívumokat, melyek bizonyos formai sajátosságaik folytán szoros kapcsolatban vannak a tárgyalt motívumtípussal. A néptáncok motívumkincsének rendszerezése folyamán lehetetlen a motívumtípusok éles elválasztása, körülhatárolása, mert a változatok mennyisége

<sup>32</sup> Magyarozatát lásd: Martin Gy.—Pesovár E. i. m. 219. old., további példákat Borbély Jolán: *Egy horvát tánc típus magyar kapcsolatai* c. tanulmány „Motívumsorok elhatárolódása” c. részben (I. e kötet 173-ik oldalán).

<sup>33</sup> Martin Gy.—Pesovár E. i. m. VII. sz. táncpéldában (Marosszéki forgató).

<sup>34</sup> Az érintkező motívumtípusok kérdését csak a tánc típuson, a friss csárdáson belül előforduló motívumokra korlátozzuk, s nem térünk ki más típusok (a lassú csárdás, a kanásztánc-verbunk típus) számtalan érintkező motívumára. E rövid fejezetünk még a friss csárdás keretén belül sem törekedhet teljességre, éppen csak ötletszerű problémafelvetésnek szántuk.



és szétágazása következtében szinte észrevétlenül olvad át egyik motívumtípus a másikba. A következőkben azokat a gyakran előforduló, jellemző határeseteket említjük meg, melyek más motívumtípusoknak a lippentős típushoz bizonyos sajátosságaik folytán még közelálló változatai.

1. Első csoportba soroljuk azokat a motívumtípusokat, melyek a lippentős motívumtípust meghatározó, jellemző páros támasztékú, térdhajlítással együttjáró magot, karakterisztikus, meghatározó alkatrészként alkalmazzák. Ez a motívummag természetesen különböző szerkezetű, és terjedelmű motívumok lényegi alkatrészét képezheti (Pdt. 147—160. mot.).

2. Második csoportba soroljuk azokat a motívumtípusokat, melyek időtartam, támaszték és motívumszerkezet tekintetében a lippentőshöz hasonló vonásokat tartalmaznak. Lényeges különbség azonban, mely karakterében elkülöníti a lippentőstől az, hogy ezek többnyire azonosan ismétlődők, s így ha forgók, folyamatosan egyirányba történő forgást eredményeznek, s nem a lippentősre annyira jellemző ide-oda forgást. A párostámasztékú harmadik fázis nyújtott I. pozíciója a lippentős II. altípusához hozza közel ezeket a motívumokat (Pdt. 161—168. mot.).

3. Az utolsó — lippentőssel érintkező-motívumtípusunk — a kétlépéses csárdás szerű motívumok csoportja. E típus egységbefoglaló, meghatározó támasztékképlet: 2 2 2 1, időtartama egy  $\frac{4}{4}$ -es ütem. A magyar nyelvterület minden részén találunk olyan plasztikai sajátosságokkal (ide-oda fordulás, átvetés) rendelkező 2 2 2 1 támasztékú motívumokat, melyek szervesen beleilleszkednek a 2 2 3  $\times$  támasztéktípusú lippentősök sorozatába a táncfolyamatban, s csak tüzetesebb elemzés után vesszük észre, hogy tulajdonképpen a támasztékmegoldás szempontjából két különböző típussal állunk szemben. Dunántúlon ez a motívum galoppszerű hatást (1. és 3. fázis hajlít) kelt (Pdt. 174—176. mot.), Tiszántúlon pedig egybevág a II. félfordulós altípus jellegzetes „fenthangsúlyos” hullámszával (Pdt. 170., 173. mot.), Erdélyben pedig a dunántúlihoz hasonló „lenthangsúlyos” forma ismeretes, de nem galoppszerű ugró, hanem lépő formában (Pdt. 169. mot.). A lippentős és a kétlépéses csárdás közötti átmenetként értékelhetjük tehát ezeket a 2 2 2 1 támasztékú, függőleges irányba hullámszó, ide-oda forduló formákat.



Dolgozatunkkal a néptánc kutatás egyik lényeges, de eddig járatlan területére, még nem alkalmazott módszerére — egyetlen motívumtípus monografikus feldolgozására — kívántuk felhívni a figyelmet. Más — a magyar néptánc kincsében lényeges szerepet betöltő — motívumok formai és funkcionális vizsgálata eredményezheti majd táncaink motívumkincsének szótárszerű összefoglalását, motívumkatalógusát.

A csárdás többi lényeges összetevőjének hasonló módszerű felmérése teszi lehetővé a tánc regionális változatainak meghatározását, — a történeti adatokkal való összevetés után pedig — fejlődésének megrajzolását. Ezt követően az interetnikus kapcsolatok feltárásával határozhatjuk meg nemzeti párostartancunk, a csárdás helyét az európai párostartancok népes családjában.

1962. március.

*A közölt motívumok lelőhelyei*

- |                 |                       |                    |
|-----------------|-----------------------|--------------------|
| 1. Bajna        | 29. Bátmonostor       | 57. Apátfalva      |
| 2. Bátmonostor  | 30. Lugossy E. gyűjt. | 58. Darnó          |
| 3. Bogyiszló    | 31. Madocsa           | 59. Szentistván    |
| 4. Bag          | 32. Lugossy E. gyűjt. | 60. Botpalád       |
| 5. Bag          | 33. Bag               | 61. Szentistván    |
| 6. Bogyiszló    | 34. Bag               | 62. Györtelek      |
| 7. Bogyiszló    | 35. Bogyiszló         | 63. Paszab         |
| 8. Bátmonostor  | 36. Bag               | 64. Kisterenye     |
| 9. Bajna        | 37. Madocsa           | 65. Bököny         |
| 10. Maglód      | 38. Báta              | 66. Kisterenye     |
| 11. Dunaszekcső | 39. Szenna            | 67. Bököny         |
| 12. Bag         | 40. Uszód             | 68. Paszab         |
| 13. Madocsa     | 41. Karcag            | 69. Kiskálló       |
| 14. Madocsa     | 42. Karcag            | 70. Nagyálló       |
| 15. Tápiószecső | 43. Uszód             | 71. Nyárádmagyarós |
| 16. Madocsa     | 44. Szeremle          | 72. Nyárádmagyarós |
| 17. Maglód      | 45. Felsőtárkány      | 73. Makkfalva      |
| 18. Madocsa     | 46. Bököny            | 74. Korond         |
| 19. Madocsa     | 47. Szentistván       | 75. Gyergyóremete  |
| 20. Madocsa     | 48. Madocsa           | 76. Gyergyóremete  |
| 21. Bogyiszló   | 49. Madocsa           | 77. Madocsa        |
| 22. Berzence    | 50. Madocsa           | 78. Korond         |
| 23. Bag         | 51. Báta              | 79. Tyukod         |
| 24. Dávod       | 52. Gyöngyös          | 80. Györtelek      |
| 25. Bogyiszló   | 53. Darnó             | 81. Kiskálló       |
| 26. Bag         | 54. Darnó             | 82. Gyöngyös       |
| 27. Bag         | 55. Szentistván       | 83. Kiskálló       |
| 28. Bag         | 56. Kisterenye        | 84. Tyukod         |



85. Nagykálló	116. Madocsa	147. Madocsa
86. Császárszállás	117. Báta	148. Szeremle
87. Kiskálló	118. Madocsa	149. Bogyiszló
88. Kiskálló	119. Szenna	150. Lugossy E. gyűjt.
89. Botpalád	120. Szenna	151. Szeremle
90. Botpalád	121. Szenna	152. Szeremle
91. Tyukod	122. Bajna	153. Madocsa
92. Tyukod	123. Szenna	154. Madocsa
93. Tyukod	124. Madocsa	155. Bag
94. Császárszállás	125. Madocsa	156. Bag
95. Bag	126. Madocsa	157. Decs
96. Bag	127. Madocsa	158. Decs
97. Madocsa	128. Madocsa	159. Karcag
98. Madocsa	129. Tyukod	160. Decs
99. Bátmonostor	130. Kiskálló	161. Bátmonostor
100. Bajna	131. Gyergyóremete	162. Szeremle
101. Madocsa	132. Tyukod	163. Dávod
102. Elek	133. Tyukod	164. Dávod
103. Bátmonostor	134. Elek	165. Szeremle
104. Ecser	135. Madocsa	166. Dávod
105. Uszód	136. Madocsa	167. Botpalád
106. Uszód	137. Bag	168. Rimóc
107. Báta	138. Bag	169. Nyárádmagyarós
108. Báta	139. Bag	170. Gyöngyös
109. Báta	140. Berzence	171. Madocsa
110. Madocsa	141. Berzence	172. Korond
111. Bag	142. Madocsa	173. Kiskálló
112. Szebény	143. Madocsa	174. Sárpilis
113. Dunaszekcső	144. Nyárádmagyarós	175. Sárpilis
114. Madocsa	145. Nyárádmagyarós	176. Sárpilis
115. Isaszeg	146. Szentistván	

*A közölt motívumok adatai helységenként*

Apátfalva, Csongrád m.: 57. mot., NI. Ft. 251., Gy.: Timár Sándor 1955.

Bag, Pest m. Martin György, *Bag táncai és táncélete*. Bp. 1955. c. munka példatárából. 5. tábláról: 4., 26., 27., 34., 36., 111. mot.; 7. tábláról: 28., 33., 95., 96., 156. mot.; 8. tábláról: 12., 138., 139. mot.; 12. tábláról: 5., 23., 137., 155. mot.

Bajna, Komárom m.: 1., 9., 100., 122. mot. NI. Ft. 473. Gy.: Dobránszky Béla, Martin Gy. 1961.

Báta, Tolna m.: 38., 109., 117. mot., NI. Ft. 76. Gy.: Erdős Lajos, Kaposi Edit. 1951. 51., 107., 108. mot. NI. Ft. 410. Gy.: Andrásfalvi Bertalan, Martin Gy., Maác László, Pesovár Ferenc. 1958.

Bátmonostor, Bács-Kiskun m.: 2., 8., 29., 99., 103., 161. mot. NI. Ft. 486. Gy.: Maác L., Martin Gy., Timár S. 1961.

Berzence, Somogy m.: 22., 140., 141. mot. NI. Ft. 203. Gy.: K. Kovács László, Pesovár Ernő, Szóts István. 1953.



- Bogyiszló, Tolna m.: 3., 6., 7., 21., 25., 35., 149. mot. NI. Ft. 409. Gy.: Andrásfalvy B., Maác L., Martin Gy., Pesovár F. 1958.
- Botpalád, Szabolcs-Szatmár m.: 60., 89., 90., 167. mot. NI. Ft. 238. Gy.: Andrásfalvy B., Maác L. 1955.
- Bököny, Szabolcs-Szatmár m.: 46., 65., 67. mot. NI. Ft. 280. Gy.: Bacskai Katalin, Martin Gy., Pesovár E., Pesovár F. 1955.
- Császárszállás, Szabolcs-Szatmár m.: 86., 94. mot. NI. Ft. 302. Gy.: Gábor Anna, Jakab Ilona, Martin Gy., Pesovár F. 1956.
- Darnó, Szabolcs-Szatmár m.: 53., 54., 58. mot. NI. Ft. 244. Gy.: Bene Zsuzsanna, Pesovár F. 1955.
- Dávod, Bács-Kiskun m.: 24., 163., 164., 166. mot. NI. Ft. 472. és 485. Gy.: Martin Gy., Timár S. 1961.
- Decs, Tolna m.: 157., 158., 160. mot. NI. Ft. 164. Gy.: Igaz Mária, Erdős Lajos, Lányi Ágoston. 1952.
- Dunaszekcső, Baranya m.: 11., 113. mot. NI. Ft. 476. Gy.: Andrásfalvy B., Martin Gy., Novák Ferenc, Pesovár F. 1961.
- Ecser, Pest m.: 104. mot. NI. Ft. 22. Gy.: Gábor Anna, K. Kovács L. 1947.
- Elek, Békés m.: 102., 134. mot. román „maruntau” nevű tánc motívumai. NI. Ft. 309. Gy.: Timár S. 1954.
- Felsőtárkány, Heves m.: 45. mot. NI. Ft. 193. Gy.: Szóts István.
- Gyergyóremete, Románia: 75., 76., 131. mot. „Marosszéki forgató” motívumai. NI. Ft. 180. Gy.: Erdős Lajos, Jakab Béla, Pesovár Ernő. 1952. Telki, Pest m.
- Gyöngyös, Heves m.: 52., 82., 170. mot. NI. Ft. 438. Gy.: Volly István 1952.
- Győrtelek, Szabolcs-Szatmár m.: 70., 85. mot. NI. Ft. 250. Gy.: Martin Gy., Pesovár E., Pesovár F. 1955.
- Isaszeg, Pest m.: 115. mot. NI. Ft. 481. Gy.: Maác L., Oskó Endréné. 1961.
- Karcag, Szolnok m.: 41., 42., 159. mot. NI. Ft. 125. Gy.: Magyar Gizi. 1951.
- Kiskálló, Szabolcs-Szatmár m.: 69., 81., 83., 87., 88., 130., 173. mot. Martin Gy.—Pesovár E., *A magyar néptánc szerkezeti elemzése* c. tanulmány VI. sz. táncmellékletéből. Tánc tudományi Tanulmányok, 1959—60. Szerk.: Dienes Gedeon és Morvay Péter.
- Kisterenye, Nógrád m.: 56., 64., 66. mot. NI. Ft. 162. Gy.: Erdős Lajos. 1952.
- Korond, Románia: 74., 78., 172. mot. „Marosszéki forgató” motívumai. NI. Ft. 462. Gy.: Borbély Jolán, Erőss László, Martin Gy. 1960. Budapest.
- Lugossy Emma közli lelőhely és pontos adatok nélkül *A magyar néptánc mozgáselemei és motivikája* c. tanulmánya X. táncírástábláján a 30., 32., 150. motívumot. Tánc tudományi Tanulmányok, 1959—1960.
- Madocsa, Tolna m.: 97., 110., 153., 171. mot. NI. Ft. 183. Gy.: Juhász Mária. 1952. 13., 14., 16., 19., 20., 31., 37., 48., 49., 50., 77., 96., 98., 101., 114., 116., 118., 124., 125., 127., 128., 135., 136., 142., 143., 147., 154. mot. NI. Ft. 414. Gy.: Andrásfalvy B., Maác L., Martin Gy., Pesovár F. 1959.; 18., 126. mot. NI. Ft. 484. Gy.: Novák F., Pesovár F. 1961.
- Maglód, Pest m.: 10., 17. mot. NI. Ft. 157. Gy.: Erdős Lajos, Jakab Ilona, Szentpál Olga. 1952.

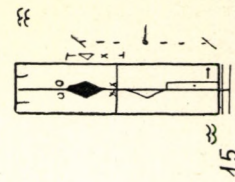
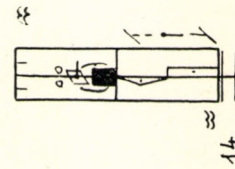
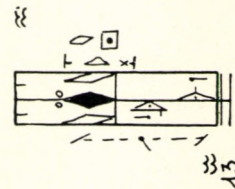
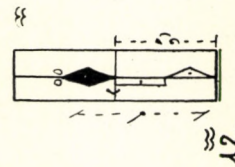
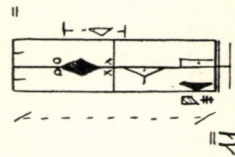
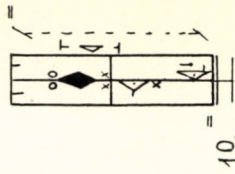
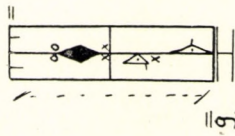
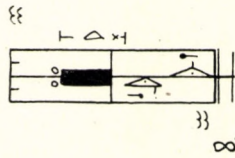
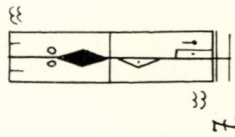
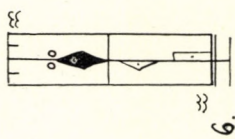
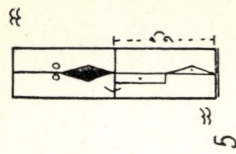
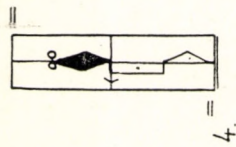
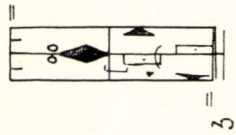
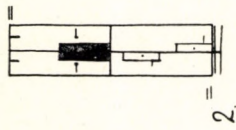
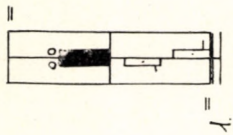
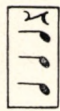


- Makkfalva, Románia: 73. mot. NI. Ft. 459. Gy.: Borbély J., Eröss L., Martin Gy. 1960. Budapesten.
- Nagykálló, Bodnár tanya, Szabolcs-Szatmár m.: 62., 80. mot. NI. Ft. 250. Gy.: Martin Gy., Pesovár E., Pesovár F., Bacskai K. 1955.
- Nyárádmagyarós, Románia: 71., 72., 144., 145., 169. mot. Martin Gy.—Pesovár E. *i. m.* VII. sz. táncpéldájából.
- Paszab, Szabolcs-Szatmár m.: 63., 68. mot. NI. Ft. 282. Gy.: Maác L., Martin Gy., Pesovár E. 1956.
- Rimóc, Nógrád m.: 168. mot. NI. Ft. 347. Gy.: Maác L., Martin Gy., Pesovár F. 1956.
- Sárpilis, Tolna m.: 174., 175. mot. NI. Ft. 174. Gy.: Erdős Lajos, Lányi Ágoston, Lugossy Emma, Morvay Péter. 1952.; 176. mot. ANE. Ft. 66. Rábai Miklós. 1952.
- Szebeny, Baranya m.: 112. mot. ANE. Ft. 102. Gy.: Maác L. 1961.
- Szena, Somogy m.: 39., 119., 120., 121., 123. mot. NI. Ft. 218. Gy.: Pesovár E.
- Szentistván, Borsod m.: 47., 55., 59., 61., 146. mot. NI. Ft. 27. Gy.: Gábor A., K. Kovács L., Szentpál O. 1948.
- Szeremle, Bács-Kiskun m.: 44., 148., 151., 152., 162., 165. mot. ANE. Ft. 110. Gy.: Maác L. 1960.
- Tápiószecső, Pest m.: 15. mot. NI. Ft. 419. Gy.: Eröss L., Borbély J., Maác L., Martin Gy. 1959.
- Tyukod, Szabolcs-Szatmár m.: 79., 84., 91., 92., 93., 129., 132., 133. mot. NI. Ft. 285. Gy.: Andrásfalvy B., Maác L., Pesovár F. 1955.
- Uzód, Bács-Kiskun m.: 43., 95., 96. mot. NI. Ft. 479., Gy.: Borbély J., Berkes E., Martin Gy. 1961.

#### *A közölt táncrészletek adatai*

1. sz. tánc: Bogyiszló, Tolna m. Friss csárdás részlete.  
Táncolta: Rác Ferenc, 1903. és Rác Ferencné, 1921.  
Gyűjtötte: Andrásfalvy B., Maác L., Martin Gy., Pesovár F. 1958.  
Lelőhely: NI. Ft. 409. 4. sz. tánc.
2. sz. tánc: Apátfalva, Csongrád m. Csárdásrészlet.  
Táncolta: Kardos István 58. é., Kardos Istvánné 60. é.  
Gyűjtötte: Ács Sándor, Martin Gy. 1956.  
Lelőhely: NI. Ft. 277. 1. sz. tánc.
3. sz. tánc: Tyukod, Szabolcs-Szatmár m. „Magyar verbunk” friss része.  
Táncolta: Kajus László 56. é. és Szuromi Mária 25. é.  
Gyűjtötte: Andrásfalvy B., Maác L., Pesovár F. 1955.  
Lelőhely: NI. Ft. 285. 6. sz. tánc.
4. sz. tánc: Makkfalva, Románia. „Marosszéki forgató” részlete.  
Táncolta: Csombor Endre 46 é. és Csombor Endréné 36 é.  
Gyűjtötte: Borbély Jolán, Eröss László, Martin Gy. 1960. Budapesten.  
Lelőhely: NI. Ft. 459. 2. sz. tánc.

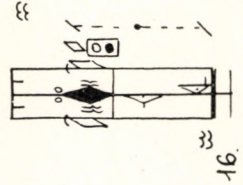
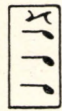




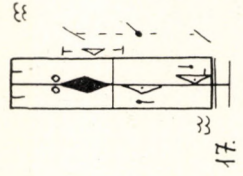


223 -

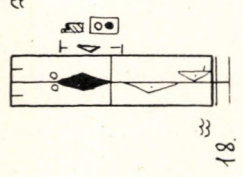
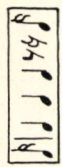
333 -



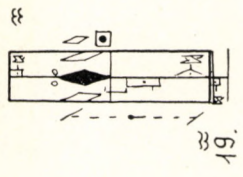
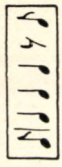
16.



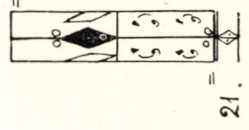
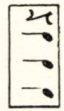
17.



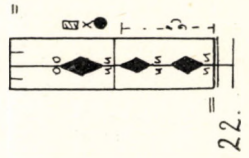
18.



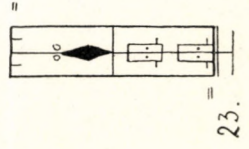
19.



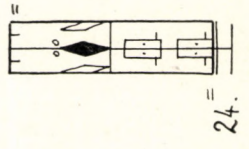
20.



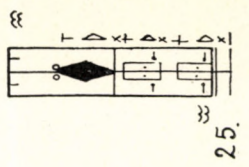
21.



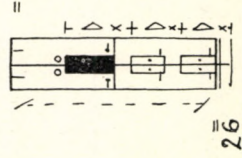
22.



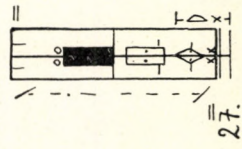
23.



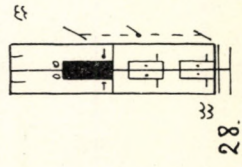
24.



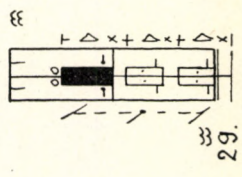
25.



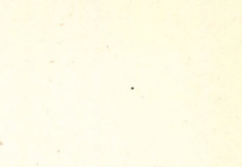
26.



27.



28.



29.


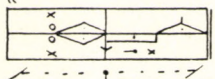
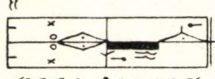
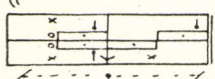
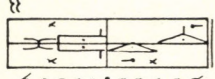
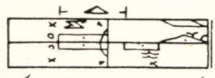
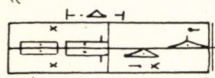
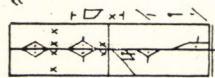

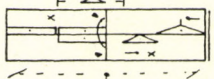
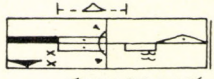
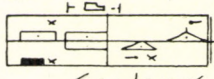
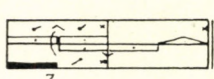
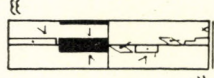
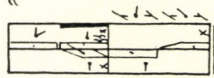
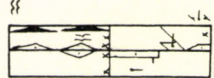
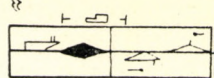

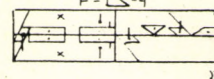
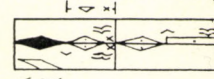
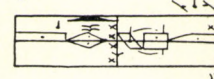
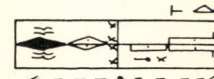


133-	<div data-bbox="157 1308 215 1419"></div> <div data-bbox="235 1326 447 1446"></div> <div data-bbox="434 1410 465 1446">30.</div> <div data-bbox="235 1095 478 1243"></div> <div data-bbox="434 1206 465 1243">31.</div> <div data-bbox="163 929 219 1040"></div> <div data-bbox="235 929 447 1058"></div> <div data-bbox="434 1021 465 1058">32.</div> <div data-bbox="163 726 219 837"></div> <div data-bbox="235 707 447 837"></div> <div data-bbox="434 818 465 855">33.</div> <div data-bbox="235 504 447 615"></div> <div data-bbox="434 615 465 652">34.</div> <div data-bbox="235 319 447 430"></div> <div data-bbox="434 430 465 467">35.</div>
2223-	<div data-bbox="514 1308 570 1419"></div> <div data-bbox="588 1326 800 1446"></div> <div data-bbox="788 1410 819 1446">36.</div> <div data-bbox="588 1095 800 1243"></div> <div data-bbox="788 1206 819 1243">37.</div> <div data-bbox="588 911 800 1058"></div> <div data-bbox="788 1021 819 1058">38.</div> <div data-bbox="588 726 800 874"></div> <div data-bbox="788 818 819 855">39.</div>
113-	<div data-bbox="866 1308 921 1419"></div> <div data-bbox="940 1326 1151 1446"></div> <div data-bbox="1139 1410 1170 1446">40.</div> <div data-bbox="995 1114 1050 1243">2 213</div> <div data-bbox="940 911 1151 1058"></div> <div data-bbox="1139 1021 1170 1058">41.</div> <div data-bbox="866 911 921 1058"></div> <div data-bbox="940 707 1151 855"></div> <div data-bbox="1139 818 1170 855">42.</div> <div data-bbox="940 486 1151 633"></div> <div data-bbox="1139 615 1170 652">43.</div> <div data-bbox="940 319 1151 467"></div> <div data-bbox="1139 430 1170 467">44.</div>

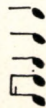


<div data-bbox="163 1539 219 1641" data-label="Text"> <p>2 2 3 -</p> </div>	<div data-bbox="40 1308 96 1410" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="114 1289 342 1446" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="299 1410 342 1446" data-label="Text"> <p>45.</p> </div> <div data-bbox="114 1105 342 1243" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="299 1206 342 1243" data-label="Text"> <p>46.</p> </div> <div data-bbox="114 911 342 1049" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="299 1021 342 1058" data-label="Text"> <p>47.</p> </div> <div data-bbox="114 707 342 846" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="299 818 342 855" data-label="Text"> <p>48.</p> </div> <div data-bbox="114 504 342 643" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="299 615 342 652" data-label="Text"> <p>49.</p> </div>
<div data-bbox="521 1539 576 1641" data-label="Text"> <p>3 1 3 -</p> </div>	<div data-bbox="391 1308 447 1410" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="465 1289 693 1446" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="662 1410 705 1446" data-label="Text"> <p>50.</p> </div> <div data-bbox="465 1077 693 1234" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="662 1197 705 1234" data-label="Text"> <p>51.</p> </div> <div data-bbox="465 892 693 1049" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="662 1021 705 1058" data-label="Text"> <p>52.</p> </div> <div data-bbox="514 698 570 827" data-label="Text"> <p>1 3 1 3 -</p> </div> <div data-bbox="465 495 693 652" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="662 615 705 652" data-label="Text"> <p>53.</p> </div> <div data-bbox="391 513 447 624" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="465 310 693 467" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="662 430 705 467" data-label="Text"> <p>54.</p> </div>
<div data-bbox="872 1539 927 1641" data-label="Text"> <p>2 2 3 3</p> </div>	<div data-bbox="742 1308 798 1410" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="816 1289 1044 1446" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="1007 1410 1050 1446" data-label="Text"> <p>55.</p> </div> <div data-bbox="816 1077 1044 1234" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="1007 1197 1050 1234" data-label="Text"> <p>56.</p> </div> <div data-bbox="816 892 1044 1049" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="1007 1021 1050 1058" data-label="Text"> <p>57.</p> </div> <div data-bbox="816 698 1044 846" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="1007 818 1050 855" data-label="Text"> <p>58.</p> </div> <div data-bbox="872 513 927 643" data-label="Text"> <p>2 2 2 3 3</p> </div> <div data-bbox="816 310 1044 467" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="1007 430 1050 467" data-label="Text"> <p>59.</p> </div> <div data-bbox="816 125 1044 282" data-label="Diagram"> </div> <div data-bbox="1007 245 1050 282" data-label="Text"> <p>60.</p> </div>

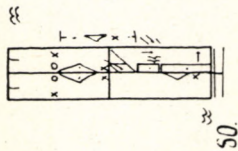


	<div data-bbox="170 1382 224 1487" style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">2 2 3 3</div> <div data-bbox="243 1382 478 1515">  <p style="text-align: right;">61</p> </div> <div data-bbox="243 1201 478 1334">  <p style="text-align: right;">62</p> </div> <div data-bbox="243 1020 478 1153">  <p style="text-align: right;">63</p> </div> <div data-bbox="243 838 478 972">  <p style="text-align: right;">64</p> </div> <div data-bbox="243 657 478 790">  <p style="text-align: right;">65</p> </div> <div data-bbox="243 476 478 609">  <p style="text-align: right;">66</p> </div> <div data-bbox="243 295 478 428">  <p style="text-align: right;">67</p> </div>
	<div data-bbox="522 1382 576 1487" style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">2 2 3 1</div> <div data-bbox="596 1382 830 1515">  <p style="text-align: right;">68</p> </div> <div data-bbox="596 1201 830 1334">  <p style="text-align: right;">69</p> </div> <div data-bbox="596 1020 830 1153">  <p style="text-align: right;">70</p> </div> <div data-bbox="596 838 830 972">  <p style="text-align: right;">71</p> </div> <div data-bbox="596 657 830 790">  <p style="text-align: right;">72</p> </div> <div data-bbox="596 476 830 609">  <p style="text-align: right;">73</p> </div> <div data-bbox="596 295 830 428">  <p style="text-align: right;">74</p> </div> <div data-bbox="596 114 830 247">  <p style="text-align: right;">75</p> </div>
	<div data-bbox="874 1382 928 1487" style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">1 1 3 3</div> <div data-bbox="941 1382 1175 1515">  <p style="text-align: right;">76</p> </div> <div data-bbox="941 1201 1175 1334">  <p style="text-align: right;">77</p> </div> <div data-bbox="941 1020 1175 1153">  <p style="text-align: right;">78</p> </div> <div data-bbox="941 838 1175 972">  <p style="text-align: right;">79</p> </div> <div data-bbox="874 1201 928 1306" style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">1 3 3 3</div> <div data-bbox="874 1020 928 1125" style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">1 3 3 1</div> <div data-bbox="874 838 928 944" style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">3 1 3 3</div>

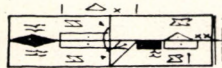




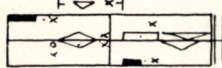
13133



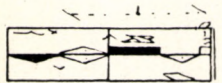
80.



81.



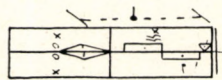
82.



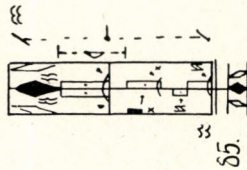
83.

13131

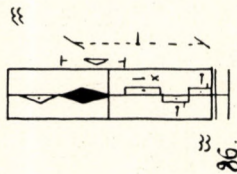
22233



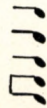
84.



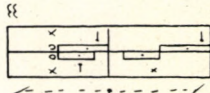
85.



86.

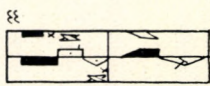


22233

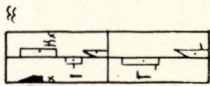


87.

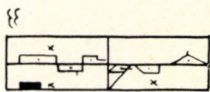
22222



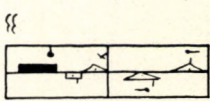
88.



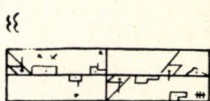
89.



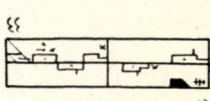
90.



91.

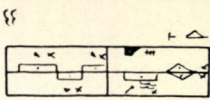


92.



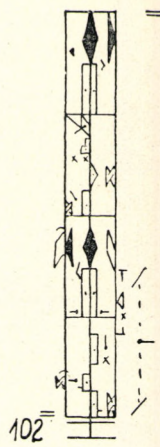
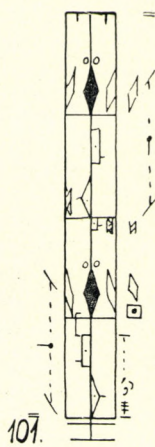
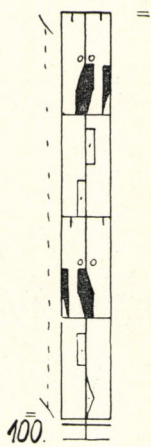
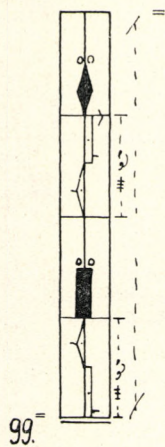
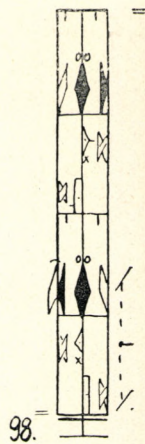
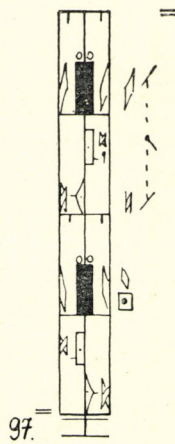
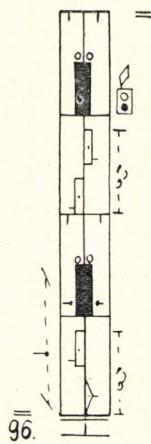
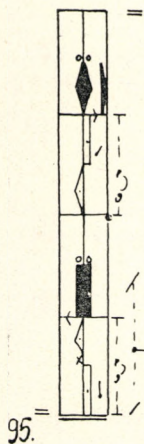
93.

32222

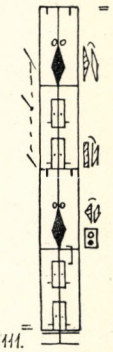
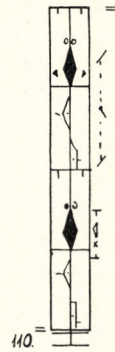
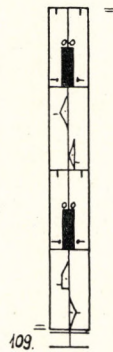
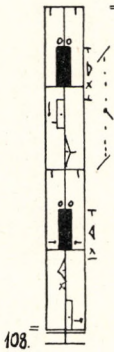
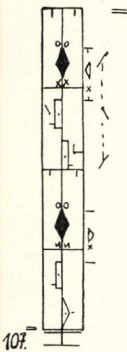
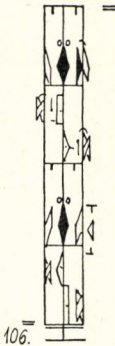
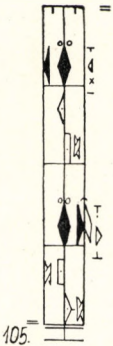
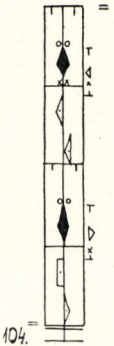
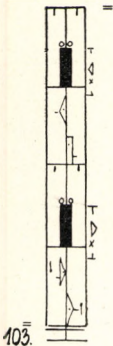


94.

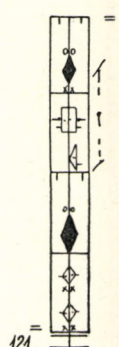
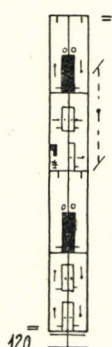
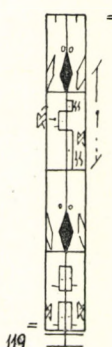
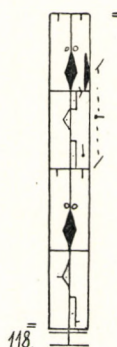
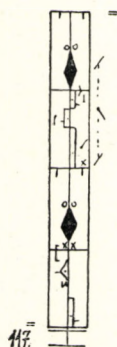
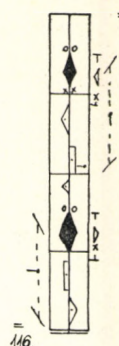
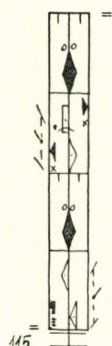
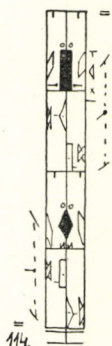
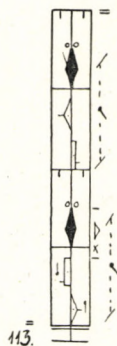
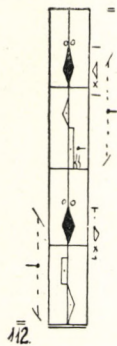




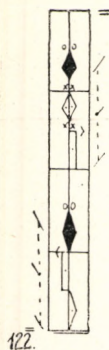




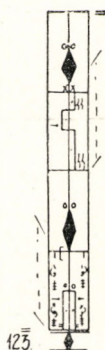




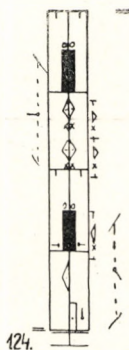




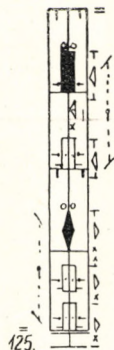
122.



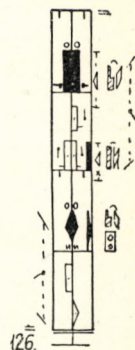
123.



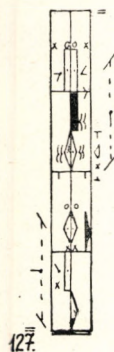
124.



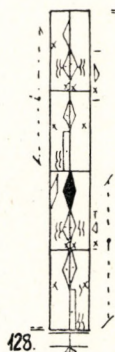
125.



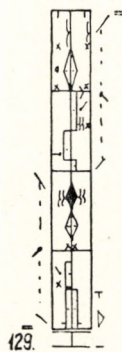
126.



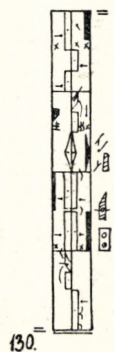
127.



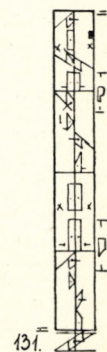
128.



129.

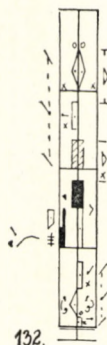


130.

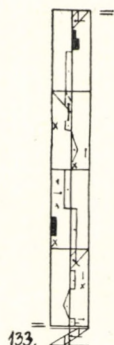


131.

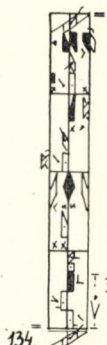




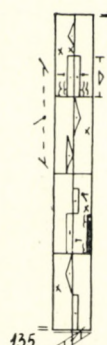
132.



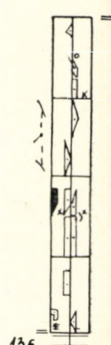
133.



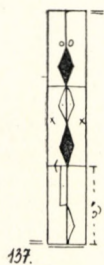
134.



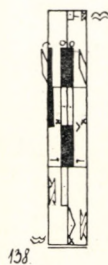
135.



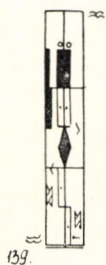
136.



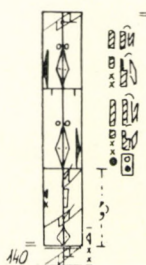
137.



138.

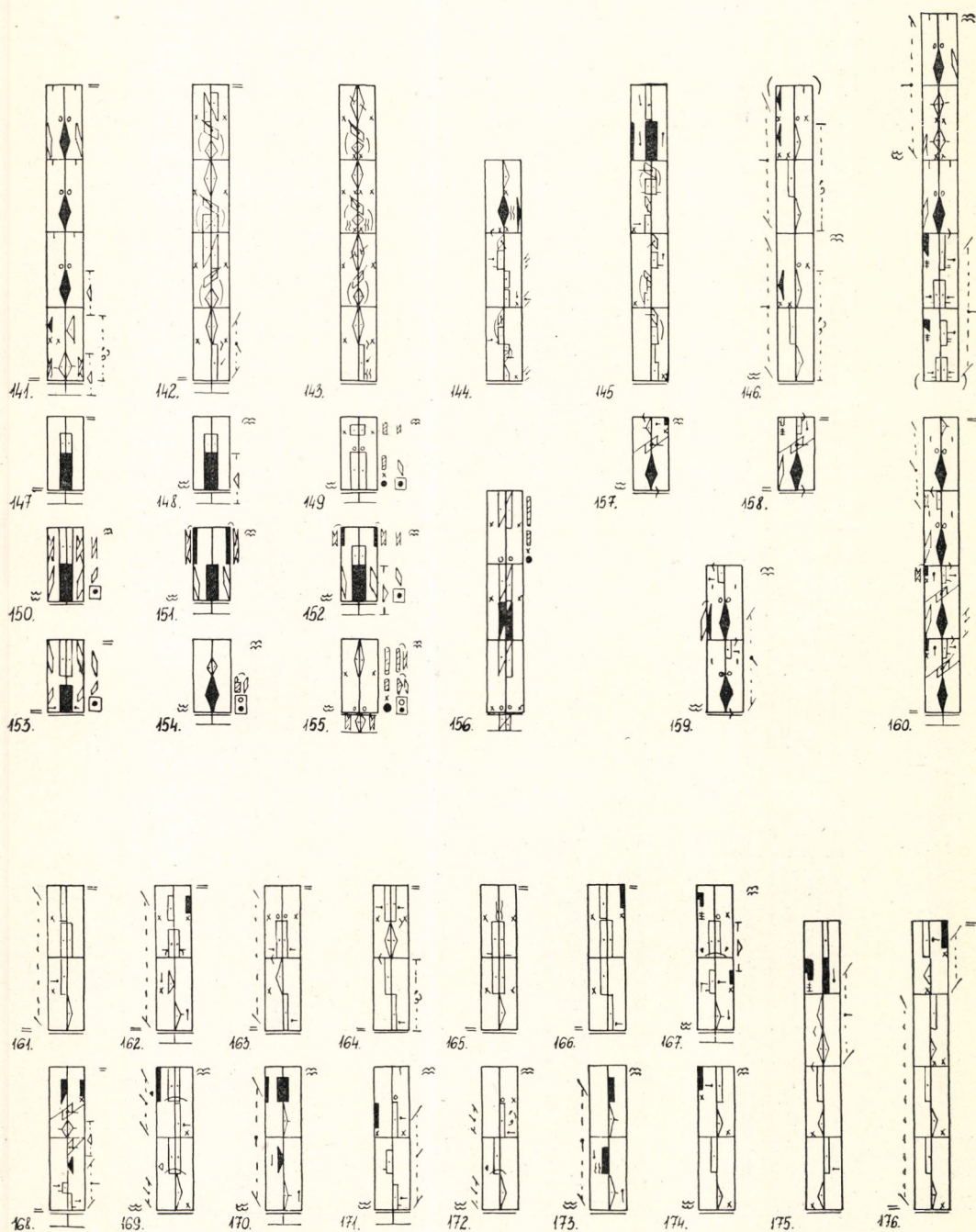


139.



140.





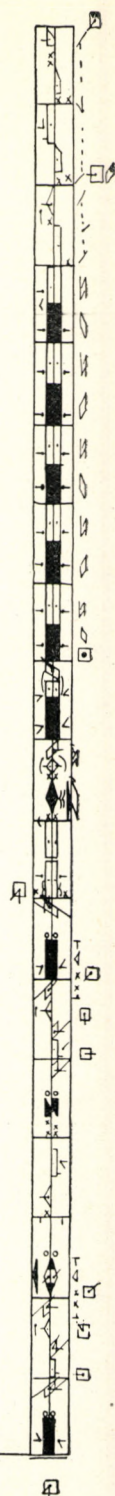
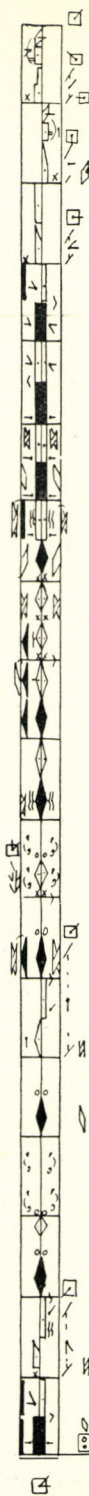
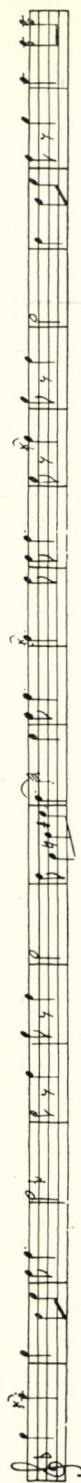
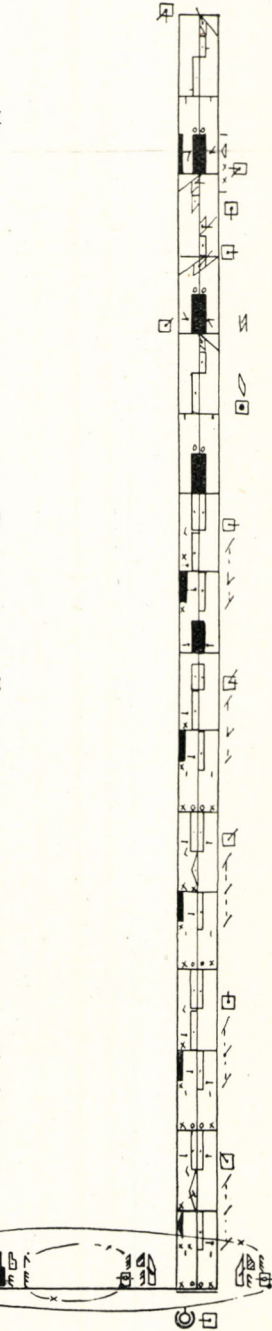
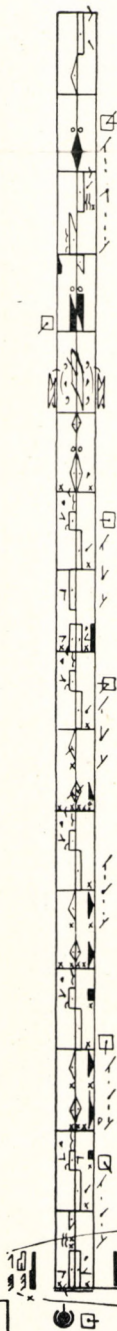


J. 208



simile

1.





♩ = 200-208

2.

3.



This musical score page contains measures 96 through 107. It features a piano part on the left and an orchestral part on the right. The piano part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked '♩ = 96'. The orchestral part includes staves for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion. The score is densely notated with various musical symbols, including notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *f*, *mf*), articulation marks, and performance instructions. A box containing the number '4.' is located below the piano staff at measure 96. The page is numbered '134' in the top left corner and 'LÁNYI ÁGOSTON' in the top right corner.



## LA FIGURE DITE «LIPPENTŐS»

(Les caractéristiques formelles des motifs dominants dans la tchardache presto)

*A. Lányi*

Le but de cette étude est l'analyse formelle d'un des éléments constitutifs qui caractérisent la tchardache, cette danse par couples hongroise. A cette occasion, l'auteur s'est proposé d'aborder les questions principales suivantes: 1. l'analyse des particularités formelles de ce type de motif; 2. la définition des sous-types; 3. la variation du motif; 4. l'examen de son développement continu; 5. la fonction structurelle du «lippentős» (lipèneteuche) dans la tchardache presto.

Lors de la définition du type du motif en question, le point de vue nouveau de l'analyse — outre la durée du motif (deux mesures à deux temps), sa formule rythmique (♩ ♩ ♩ ♩) et la translation dans l'espace (on danse par couples en tournoyant deçà et delà) — est fourni par le classement et la distinction des possibilités de prise d'appui («x», «x», «3», «x»). L'essentiel de cette méthode est le suivant: dans le processus de translation, la répétition sur le même pied (répétition de la prise d'appui) est marquée par «1»; la suite en alternance d'un pied sur l'autre (changement de prise d'appui) par «2»; et la solution à pieds joints (prise d'appui double) par «3». Donc le motif du «lippentős» est défini par le noyau «3», la prise d'appui double. Aux phases marquées par «x» peut être substituée n'importe quelle possibilité de prise d'appui: «1», «2» ou «3». L'auteur établit deux sous-types: l'un est le «plongeant» (bukós = boukoche), caractéristique dans la partie occidentale de l'aire linguistique magyare; l'autre est la «demi-tour» («félfordulós» = félfordouloche), répandu dans la partie orientale de l'aire linguistique. Le développement du motif s'accomplit en deux sens. Lors de son apparition couplée, deux variantes importantes se soudent en permanence, tandis que l'extension, la répétition d'un de ses éléments constitutifs prolonge le corps-même du motif. Dans la partie presto de la danse par couples hongroise, le «lippentős» est toujours un composant dominant produisant de longues séries répétées du motif. En Hongrie occidentale, il s'intercale entre la phase des figures de virtuosité et l'abandon, puis le rappel, la «séduction» de la partenaire. Tandis qu'à l'Est, il survient, en général, après les girations. Dans une contrée plus restreinte de l'aire linguistique orientale (Székelyföld = Terre des Sicules, et partie orientale du Mezőség), au cours de la danse dite «tournoiement de Marosszék» (marosszéki forгатós = marochesséki forгатоche), le «demi-tour» revient souvent en série et représente un véritable lien entre les différentes phases de la danse.

Bref, le but de l'étude est d'attirer l'attention sur un aspect essentiel, mais encore non défriché de la recherche chorégraphique, sur une méthode encore non-utilisée: le dépouillement monographique d'un seul type de motif. L'examen des formes et des fonctions d'autres motifs jouant un rôle prépondérant dans les danses folkloriques hon-



groises conduira à un précis dictionnarisé, au catalogue du répertoire des motifs de nos danses.

L'examen de ce genre des autres composants essentiels de la tchardache rendrait possible la définition des variantes régionales de cette danse; quant à la confrontation avec les données historiques, elle permettrait l'esquisse de son évolution. Enfin, en développant les corrélations interethniques, on pourra délimiter la place de la tchardache — la danse par couples nationale des Hongrois — dans la grande famille des pas de deux européens.

### ILLUSTRATIONS

1. Localité de Madocsá dans le département de Tolna.  
Photo Bertalan Andrásfalvi, 1959 — Archives Photographiques de l'Institut de l'Education Populaire (Aph. IEP), no. 21.765
2. Localité de Decs dans le département de Tolna  
Photo Ferenc Pesovár, 1958 — Aph. IEP/32.070
3. Localité de Madocsá dans le département de Tolna  
Photo Bertalan Andrásfalvi 1959 — Aph. IEP/no. 21.758
4. Localité de Bag dans le département de Pest  
Photo Sándor Tímár, 1955 — Aph. IEP/13
5. Localité d'Apátfalva dans le département de Csongrád  
Photo Imre Kápolnai, 1956 — Aph. IEP/243
6. Localité d'Apátfalva dans le département de Csongrád  
Photo Imre Kápolnai, 1956 — Aph. IEP/270
7. Localité d'Apátfalva dans le département de Csongrád  
Photo Imre Kápolnai, 1956 — Aph. IEP/274
8. Hameau de Bundásbokor, aux environs de la ville de Nyíregyháza, dans le département de Szabolcs-Szatmár  
Photo Anna Gábor, 1956 — Aph. IEP/1.337
9. Hameau de Rozsrétkokor, aux environs de Nyíregyháza, dans le département de Szabolcs-Szatmár  
Photo Ilona Jakab, 1956 — Aph. IEP/1.191
10. Hameau de Bundásbokor, aux environs de Nyíregyháza, dans le département de Szabolcs-Szatmár  
Photo Ilona Jakab, 1956 — Aph. IEP/1.368
11. Localité de Makkfalva en Roumanie  
Photo Károly Falvay, 1960 — Aph. IEP/22.697
12. Localité de Makkfalva en Roumanie  
Photo Károly Falvay, 1960 — Aph. IEP/22.698
13. Localité d'Uzód dans le département de Bács-Kiskun  
Photo Eszter Berkes 1961 — Aph. IEP/sans numero
14. Localité d'Uzód dans le département de Bács-Kiskun  
Photo Eszter Berkes 1961 — Aph. IEP/sans numero



*LIPPENTŐS*

*KÉPMELLÉKLETEK*





1. Madocsa. Tolna m.  
Andrásfalvi Bertalan  
felv. 1959. Népművelési  
Intézet Táncfotótára  
(továbbiakban NI. Tf.)  
21. 765. lsz.



2. Decs. Tolna m.  
Pesovár Ferenc felv. 1958.  
NI. Tf. 32. 070. lsz.





3. Madocsa. Tolna m.  
Andrásfalvi Bertalan felv.  
1959. NI. Tf. 21. 758. lsz.



4. Bag. Pest m.  
Tímár Sándor felv.  
1955. NI. Tf. 13. lsz.





5. Apátfalva. Csongrád m.  
Kápolnai Imre felv.  
1956. NI. Tf. 243. lsz.



6. Apátfalva, Csongrád m.  
Kápolnai Imre felv.  
1956. NI. Tf. 270. lsz.





7. Apátfalva, Csongrád m.  
Kápolnai Imre felv.  
1956. NI. Tf. 274. lsz.



8. Nyíregyháza—Bundásbokor,  
Szabolcs-Szatmár m.  
Gábor Anna felv.  
1956. NI. Tf. 1337. lsz.





9. Nyíregyháza—Rozsrétbokor,  
Szabolcs-Szatmár m.  
Jakab Ilona felv.  
1956. NI. Tf. 1. 191. lsz.



10. Nyíregyháza—Bundásbokor,  
Szabolcs-Szatmár m.  
Jakab Ilona felv.  
1956. NI. Tf. 1368. lsz.





11. Makkfalva. Románia.  
Falvay Károly felv.  
1960. NI. Tf. 22. 697. lsz.



12. Makkfalva, Románia.  
Falvay Károly felv.  
1960. NI. Tf. 22. 698. lsz.





13. Uszód. Bács-Kiskun m. Berkes Eszter felv. 1961. NI. Tf. lsz. nélkül

14. Uszód. Bács-Kiskun m. Berkes Eszter felv. 1961. NI. Tf. lsz. nélkül





## EGY HORVÁT TÁNC TÍPUS MAGYAR KAPCSOLATAI\*

*Borbély Jolán*

A vizsgálandó tánc típus lelőhelye, Lakócsa kb. 1200 lakosú horvát község Somogy megye délkeleti sarkában, a Dráva bal partján. Lakócsa egy földrajzilag és etnikailag viszonylag zárt egység központja, melyhez Potony, Tótújfalu, Szentborbás, Drávakeresztúr, Felsőszentmárton, Révfalú és Drávasztára községek tartoznak. Ez a somogyi horvát népsziget a környező magyar lakosságú vidéktől, de még a túlsóparti horvátoktól is szinte teljesen elzártan, a forgalomból kiesve, minden külső kulturális hatástól mentesen élte a maga életét egészen az utolsó évtizedig.

A középkori magyar lakosságú Lakócsa a zselici apátság birtokának része volt.<sup>1</sup> Az eredeti lakosság feltehetően a XVI. században, Szigetvár eleste után elpusztult, illetve elmenekült. A horvát lakosság betelepülésének módjáról és idejéről történeti források nem tájékoztatnak, de valószínű, hogy a török hódoltság utáni, XVIII. században végrehajtott szervezett telepítések során került ide. Bizonyos feltevések szerint a lakócsai horvátok Bosznia és Horvátország határterületeiről (régii vajdasági terület) származnak.<sup>2</sup>

A jobbágyságból felszabaduló horvát falu a XIX. század második felében, sőt még a XX. század elején is a gazdálkodás módján sem sokat változtatva, régi nagycsaládi formában élte életét. Ezzel magyarázható szokásaik, hagyományaik, viseletük szokatlanul sokáig tartó továbbélése. Az első világháborút követő években a nagycsaládi életforma és a vele kapcsolatos gazdasági rend felbomlott, a két világháború között pedig a hagyományőrző népet külső erők is a szokások, viselet elhagyására ösztönözte. A felszabadulás ennek ellenére mégis viszonylag épen találta az idősebb és középkorú generációknál a nemzetiségi jelleget őrző nyelvet, szokásokat, viseletet. A hagyományos kultúra bomlása az utolsó évtizedben igen nagymértékűvé vált.

\* Tanulmányom alapanyagát az 1953—56-ig Lakócsán és környékén végzett monografikus táncgyűjtő munka szolgáltatta, melynek során kéziratot néprajzi adatgyűjtés, magnetofonfelvétel és filmfelvétel történt. *Lakócsa táncai és táncélete* c. szakdolgozatot (ELTE Néprajzi tanszéke. 1955. Témát kitűzte: Ortutay Gyula) monografikus igénnyel, leíró jelleggel foglalkozik a község táncáival és táncéletével. Ennek részletesebben kidolgozott egyik fejezete e tanulmány. Itt mondunk köszönetet Knefely Klárának, Lányi Ágostonnak, Martin Györgynek, Vujicsics Tihamérnak, akik értékes tanácsaikkal, a tánc- és zenei anyag lejegyzésével, jugoszláv szövegek fordításával hozzájárultak e munka elkészüléséhez.

<sup>1</sup> Csánki Dezső, szerk.: *Somogy Vármegye*. Megyei monográfiák sorozata. Bp. é. n.; Sörös Pongrác, *Elpusztult és elenyészett bencés apátságok*. Bp. 1912.

<sup>2</sup> Vujicsics D. Sztoján és Tihamér szíves közlése.



## I. Lakócsa tánckincse

Mielőtt rátérnénk tulajdonképpeni témánk tárgyalására, szükségesnek tartjuk előrebocsátani a lakócsai tánc típusok rövid jellemzését. A vizsgálandó tánc típus szempontjából ugyanis szükséges a községben élő többi — táncunkkal funkcionálisan, zeneileg és formailag érintkező — tánc típus ismerete.

A magyarországi délszláv népcsoportoknál az első világháború óta elterjedt új stílusú kólók<sup>3</sup> Lakócsán csak az utóbbi évtizedben váltak a kultúr csoport révén ismertté, a tánc kincs szerves részévé azonban mai napig sem váltak. Az említett kólók ismertetését éppen ezért elhanyagolhatónak tartjuk és csupán a hagyományos, már az első világháború előtti időkhöz követhető tánc típusok jellemzésére szorítkozunk. E táncok a következők: drmeš, križanje, kopogó, húsvéti leánytánc, lakodalmi asztalkörüli kóló, lakodalmi menettánc.

### 1. Drmeš<sup>4</sup>

Nők és férfiak vegyes körtánc, derék és vállfogással járt nyílt kóló;<sup>5</sup> mely a kóló vezető segítségével lassan balra halad, sokszor csigavonalban. *Szerkezetileg* a legegyszerűbb táncok közé tartozik, ugyanis egyetlen motívum sorozatos ismétlődéséből összetevődő hosszú motívumsor alkotja az egész táncfolyamatot. Egyes esetekben megfigyeltük, hogy e motívumsort követi az alapotívum egy jelentős variánsából összetevődő variáns motívumsor is. A tánc egyedüli *motívuma* az egyszerű lépő és ugró rugózás (lásd Példatár, továbbiakban Pdt. 1—5. mot.) s ennek egyes esetekben szerkezetileg és ritmikailag fejlettebb és összetettebb változatai (Pdt. 6—8. mot.). Szórványosan jobb táncos egyéniségek bokázó és kopogó motívumokkal gazdagítják a tánc egyébként szegényes, egysíkú mozdulatkincsét (Pdt. 9—10. mot.). A tánc *zenéjére* fokozott mértékben érvényes a lakócsai horvát táncok zenekíséretére általában is vonatkozó sajátosság, hogy a zene kizárólag dudán előadott dallamokból áll és a tánczene legrégiesebb rétegét képviseli.<sup>6</sup> A drmeš dallamok<sup>7</sup> átlagos tempója ♩: 176. A dudához való kötöttségük miatt ezeket más hangszerre a népi gyakorlat nem tudta alkalmazni, szemben más táncokhoz tartozó dallamokkal. A tánc *funkciójával* kapcsolatban megállapíthatjuk, hogy az idősebb generációk legkedveltebb, legfontosabb szórakozó tánc. A táncrendben mindig első helyen szerepel. Ezt a helyét a lakodalomban máig megtartotta, s a bálból való fokozatos kiszorulása ellenére az öregek farsangi dudabálján szinte kizárólagos táncként ma is megtaláljuk. A tánc a hazai délszláv tánc kincs legrégiesebb rétegébe tartozónak látszik.

### 2. Križanje<sup>8</sup>

Nők és férfiak vegyes körtánc, derék és vállfogással járt nyílt kóló, mely a kóló vezető segítségével lassan balra halad, néha csigavonalban. E táncnál alkalmilag előforduló mozzanat, hogy egy-egy pár a karjából kiszakadva párosan járja táncát. *Szerkezetileg* a drmešnél összetettebb. A be-

<sup>3</sup> Ilyen közismert új típusú kólók a Vranjanka, Pačiči, Ciganka, Srbin, Kukunješte, Hopacupa, Logovac, Srpkinja, Kuvarice stb. Túlnyomórészt ilyen táncokat közöl színpadi átdolgozásban Kricskovics Antal, *Magyarországi délszláv táncok* c. munkájában.

<sup>4</sup> A Népművelési Intézet Filmtára (továbbiakban NI. Ft.) 203. leltári számú filmen a 3., 9., 11., 13. számú táncok. A film és magnetofonfelvétel készítői: Borbély Jolán, Kiss Márta, Kis György Pál, K. Kovács László, Pesovár Ernő, Vujicsics Tihamér. 1954.

<sup>5</sup> Nyílt kóló az összefogózást egy helyen megszakított, körben vagy félkörben járt kóló.

<sup>6</sup> Vujicsics Tihamérnak, az anyag zenei gyűjtőjének megállapítása.

<sup>7</sup> A táncok kíséretének magnetofonszalagon az ELTE Néprajzi tanszékének, valamint Vujicsics Tihamér tulajdonában.

<sup>8</sup> NI. Ft. 203. 4. sz. tánc.



vezető motívumsor építőanyaga (a továbbiakban pedig közbeékelődve pihenő funkcióval) megegyezik a drmeš alapmotívumával (Pdt. 1. mot.). Ezt követi a második, tulajdonképpen a tánc gerincét alkotó motívumsor, melynek összetevője a háromlépés (Pdt. 11. mot.), valamint ennek bokázó változatai (Pdt. 12. mot.). Kiemelkedő táncosoknál a tánc szerkezete még összetettebbé válik s vagy bokázóval (Pdt. 13. mot.), vagy csapásolóval (Pdt. 14–15. mot.) egészülhet ki. Míg a drmeš szerkezete képletszerűen érzékeltetve  $A$ , esetleg  $A A_v$ , addig a križanje  $A B$ , s néha  $A B C$  is lehet. A tánc *dallamai* eredetileg szintén dudadallamok voltak, azonban tamburára való alkalmazásuk, (mely az 1. világháború után terjedt el Lakócsán, mint tánc kíséző hangszer) sokkal nagyobb mértékű, mint a drmeš esetében. Tempójuk: ♩: 176. A régi táncrendben a drmeš után, második helyen következett. Közkedveltsége, divatja — talán éppen az előbb említett zenei tényezők hatásaként is — lényegesen jelentősebb mint a drmešé.

### 3. *Kopogo*<sup>9</sup>

Nők és férfiak vegyes körtánca, váll és derékfogással járt nyílt kóló, amely a kólóvezető segítségével balra halad, néha csigavonalban. Alkalmilag előforduló mozzanat: egyes párok kiszakadása a karéból. A križanjéhoz hasonlóan összetettebb szerkezetű, mint a drmeš. Az első, bevezető motívumsor után (összetevője a Pdt. 1—5. mot.) a kopogo motívumcsalád egyszerűbb és összetettebb változataiból (Pdt. 16—18. mot.) kifejlődő motívumsor következik, mely a tánc tulajdonképpeni gerincét képezi. Ez a motívumsor időnként kibővíülhet, vagy keveredhet egyeseknél bokázó motívumokkal is (Pdt. 13. és 19. mot.). Képletszerűen kifejezve  $A B$  vagy néha  $A B C$ . *Zenéjére* érvényesek az előző táncnál elmondottak. Tempója: ♩: 152. A lakócsai horvátok szintén jelentős szórakozó tánca, a hagyományos táncrendben a harmadik helyet foglalja el a drmeš és križanje után. Közkedveltsége, gyakori újrakérése ritmusban gazdagon variálható mivoltában rejlik. Téli kocsmázások alkalmával a férfiak klumpában különösen szeretik járni. A lakodalmi menetek megállásai közben főként a kopogós kerül elő.

### 4. *Húsvéti leánytánc*<sup>10</sup>

Nők leeresztett kézfogással járt zárt körtánca, mely lassan balra halad. Az egész táncfolyamatot csupán egyetlen motívumból (Pdt. 20—22. mot.) összetevődő motívumsor alkotja. A tánc *kísézőzenéi* minden esetben kétszólamban énekelt, rituális, termékenységvarázsló szöveggel kapcsolódó, előénekes által irányított, állandó jelleggel e tánchoz kapcsolódó dallamok. Tempójuk: ♩: 88. Ezek a dallamok a lakócsai horvát zene legrégebbi szláv rétegét képezik.<sup>11</sup> A tánc szigorúan alkalomhoz kötött.<sup>12</sup> Húsvétkor, a nagymise után lányok, asszonyok összefogózva énekszóval sétálnak végig a falun, s a szántóföldek szélén megállva járkál el több helyen a táncot. Mint a tánc körülményei és dallamhoz kapcsolódó szövegek bizonyítják, feltehetően a tavaszi termékenységvarázsló ritussal kapcsolatos, elhomályosult tartalmú táncdal állunk szemben.<sup>13</sup>

### 5. *Lakodalmi asztalkörüli kóló*<sup>14</sup>

Nők és férfiak vegyes körtánca, melyet leeresztett kézfogással zárt körben járnak a lakodalmi asztal körül, a menyasszony kikerését követő három násznagyi pohárköszöntő, valamint a három fő tánc után, az esküvőre indulás előtt. Szerkezete és motívumanyaga megegyezik a húsvéti leánytán-

<sup>9</sup> NI. Ft. 208. 5., 14. sz. tánc.

<sup>10</sup> NI. Ft. 208. 1., 6. sz. tánc.

<sup>11</sup> Vujicsics Tihamér közlése.

<sup>12</sup> A filmfelvételkor a táncnak lakodalom alkalmával járt formája került csak felvételre, azonban formailag a kettő között lényeges különbség nincs.

<sup>13</sup> A tavaszi termékenységvarázsló célzatú határkerülésekre vonatkozó kelet-európai változatokat lásd: Róheim Géza, *Magyar Néphit és Népszokások*. Bp. 1925. VII. fejezet.

<sup>14</sup> Lásd a 10. sz. jegyzetet.



céval (Pdt. 20—22. mot.). A tánchoz állandó jelleggel kapcsolódó rituális szövegű dallamot (tempója: ♩: 80—88) háromszor éneklük el, s a végén a kört megszakítják és a lánc eleje az ajtó felé tart. A lakodalmi előkészületeknél a koszorúfűzéshez kapcsolódóan a koszorúslányok egyedül szintén eljáráják a táncot az asztalra tett menyasszonyi koszorú körül.

#### 6. Lakodalmi menettánc<sup>15</sup>

Nők és férfiak párosan vagy többen vonalban egymás mellett vállon és derékon összefogózva járt menettánc a lakodalmi vonulások alkalmával. A tánchoz az ilyenkor szokásos dallamokat használják kísérőzeneként. Tempójuk: ♩: 114. A tánc motívumkincse vonuláshoz alkalmas egyszerű motívumokból áll, melyeket a táncosok egyénenként variálva, de az egész tánc folyamán állandóan ismételve járnak (Pdt. 23—24. mot.).

A fentiek előrebocsátása után rátérünk tulajdonképpeni témánk tárgyalására, a felsorolt táncok között eddig még nem említett *csizmaverős* nevű lakócsai tánc típus funkcionális, zenei és formai sajátosságainak részletes ismertetésére. A leíró jellegű részekhez kapcsolódóan fejezetenként tesszük meg összehasonlító megjegyzéseinket is. A leíró és összehasonlító vizsgálatban különösen nagy gondot fordítunk a formai sajátosságok elemzésére, mivel ennek tulajdonítunk legnagyobb jelentőséget az összehasonlítás szempontjából.

## II. A „csizmaverős” néprajzi körülményei, zenei kísérete

### 1. Táncnév

Lakócsán a vizsgált tánc típus megjelölésére három elnevezést találunk, melyeket a kétnyelvű horvát lakosság magyarul is használ. Ezek a következők:

1. Legrégiesebb névtípusnak látszik a tánc „kolo” elnevezése.<sup>16</sup> A többi Lakócsán ismert délszláv táncot is — mintegy gyűjtőnévként — kolónak nevezik. A táncélet arhaizmusára világít rá az a körülmény, hogy az egyes, egymástól kisebb-nagyobb mértékben különböző, az idők folyamán azonban egyre jobban differenciálódó és önálló típusú fejlődő táncokat bizonyos korábbi fejlődési szakaszban a népi tudat terminológiákkal, különböző táncnevekkel nem választja el egymástól. A magyar és más kelet-európai népek a délszlávnál sokkal jobban differenciált táncanyagához kapcsolódó névanyag is hasonló képet mutat.<sup>17</sup> A lakócsai délszláv tánc kincs tekintetében a táncterminológia kialakulatlanságát, a

<sup>15</sup> NI. Ft. 208. 7., 8. sz. tánc.

<sup>16</sup> A kóló szó jelentése: kerék, karika, kör. Hasonló jelentésűek a bolgár horo és román hora táncnevek is.

<sup>17</sup> Vö. a Felső-Tisza vidéken gyakran tapasztalható névadási gyakorlatot, valamint a bihari románoknál is meglevő névbeli differenciálatlanságot, amikor a párostánc és a férfiszóló azonos nevet visel, pl. Csárdás, Ardeleana.



táncnevek differenciálatlanságát különösképpen elősegíti az a tény is, hogy az egyes tánc típusok között meglehetősen elmosódnak a határok, a különböző táncokat integrálja a népi tudatban az egységes körformáció, az összefogózásmód és sok esetben a motívumkincs részleges vagy teljes érintkezése is.<sup>18</sup> A vizsgált tánc típus esetében is — mint a továbbiakban látni fogjuk — igen sok olyan formai tényezőt találunk, melyek részben, vagy teljesen megegyeznek a Lakócsán ismert többi tánc formai sajátosságaival. Nyilvánvaló, hogy a vizsgált tánc típus kóló elnevezése a többi lakócsai táncokkal való szoros formai kapcsolatokra hívja fel a figyelmet. Az elnevezésben, terminológiában tükröződő népi tudat ily módon rávilágít a táncok hasonlóságaira.

2. A második névtípus több változatban horvát és magyar nyelven is használatos a következő változatokban: „tucat u šare”, „csizmaverős” (tucáljunk a csizmaszárra — azt húzzad!). E névtípus változatai az előző integráló névadási sajátossággal szemben a tánc speciális, egyéni vonásait hangsúlyozzák és emelik ki táncnévként. Ez az elnevezéstípus feltehetően későbbi keletű, mint az előző, mivel a többi, egymáshoz formailag nagymértékben hasonló kóló közül sajátos egyedi vonásaival kiválik, s éppen e megkülönböztető formai jegyek válnak a táncnévadás alapjává. Ez a névtípus ismét szervesen kapcsolódik a magyar és más kelet-európai népek táncnévtípusaihoz. Táncneveink legnagyobb része a táncra jellemző domináns mozgásokról nyeri eredetét.<sup>19</sup>

3. A tánc harmadik, ritkábban használatos neve: „csizmás”. Ez az előző csoporttal szoros kapcsolatban álló, talán abból kifejlődött, illetve leegyszerűsödött elnevezés analógiába hozható a tánchoz használt sajátos eszközből eredő táncneveinkkel.<sup>20</sup> E tánc szoros tartozéka volt a csizma, a többi kólót más lábbeliben is (tutyi, klumpa) járják, ezt azonban éppen a csapásolások domináns volta miatt csak csizmában, (illetve újabban cipőben).

A három különböző, egyidőben, sőt egy adatközlő által is használt névtípus a tánc sajátosságainak különböző oldalait világítja meg, illetőleg az alkalomtól függően az egyik vagy másik név használata a tánc egyik vagy másik formai sajátosságát hangsúlyozza ki. Az elnevezéstípusok jól tükrözik a táncsal kapcsolatos népi tudatot. Ennek alapján megállapíthatjuk, hogy a vizsgált tánc típussal kapcsolatos — táncnevekben tükröződő — népi tudatanyag egyrészt a többi lakócsai horvát táncsal azonosnak, másrészt bizonyos vonásokban eltérőnek ítéli a táncot.

<sup>18</sup> Lásd a későbbiekben a lakócsai táncok motívumkincsének összevetéséről szóló részt.

<sup>19</sup> Vö. bukós, mártogatós, lippentős, forgós, kopogós, csapásolás és román: bățuta, sărita táncnevekkel.

<sup>20</sup> Vö. sarkantyús-, gyertyás-, üvegtánc, seprútánc, botostánc stb. vagy román: cu bita táncnevekkel.



## 2. Szociotípus,<sup>21</sup> formáció

A vizsgált tánc típus tartalmi és formai sajátosságait, változatait egyaránt meghatározó tényezője a szociotípus szerinti, formáció szerinti változatok vizsgálata. Ennek nyomán világíthatjuk meg a tánc főbb tartalmi jegyeit és funkcióit. E változatok a következők:

1. Nők és férfiak vegyes, nyílt körtánca, melyben a vállon összefogózás váltakozik időnkénti elengedéssel. A népi emlékezet szerint a táncnak legrégiesebb formája ez a vegyes forma. Ma már teljesen kiment a divatból. Adatközlőink szerint a második világháború előtti időszakban még gyakran előfordult a mulatságokban.

2. Férfiak csoportos nyílt körtánca<sup>22</sup> vállon összefogózással, időnkénti elengedéssel. A táncnak ma csupán ez a formája él. A vegyes formából idők folyamán (a második világháború után) a nők fokozatosan kimaradtak és az eredetileg vegyes körtánc ily módon férfi-körtánccá alakult át. Az átalakulás közvetlen oka az volt, hogy a táncot még tudó, szívesen eljáró idősebb férfiak mellé a régi partnerek, az idős asszonyok már nem állnak be, a fiatalabb generációk pedig már egyáltalán nem járják. Alkalmilag régebben is előfordult a tánc nők nélküli járt formája — amikor nem volt kéznél nő — kocsmai férfimulatságok alkalmával. A táncdivat változásával tehát a táncnak egy alkalmilag előforduló, másodlagos szociotípus szerinti változata lett a tánc ma már egyedüli létezési formája.

3. A harmadik, alkalmi, ma már csak egyedi jelleggel, csupán egyetlen pár gyakorlatában megőrződött formációja a táncnak egy nő és egy férfi által, fején üveggel<sup>23</sup> járt változata, melyet bemutató táncként szoktak eljárni.

4. Nem teljesen megbízható, szórványos közlés szerint régen előfordult a tánc magányos, férfi által, bot felett járt formája is.

A felsorolás alapján megállapíthatjuk, hogy a tánc típus két lényeges szociotípus szerinti változatát kell számontartanunk: a vegyes és csak férfiak által járt körformát. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagynunk a továbbiak szempontjából a 3. és 4. (üveges és botos) invariánsként előforduló eszközös formákat sem.

## 3. Kólóvezető

Táncunk szociotípus és funkció szerinti vizsgálatával kapcsolatban érintenünk kell a kólóvezető, „kolovod” szerepét is. E tényező ugyanis a tánc szerkezeti felépítését is döntően befolyásolja.

<sup>21</sup> Szociotípuson értjük a tánc egyénileg, csoportosan, nők, férfiak által vagy párosan járt formációit, típusait, tehát társadalmi viszonyait.

<sup>22</sup> Körben és félkörben is előfordul.

<sup>23</sup> NI. Ft. 208. 10. sz. tánc.



Mint már említettük, minden lakócsai kóló nyílt karéj, mely lassan halad balra a kólóvezető irányításával. Ha nagy tömegben járják, a dudás a karéj közepén fújja, s a táncosok csigába fonódnak köré, hogy a zenéhez minél közelebb legyenek. „Širi kolo” (húzd meg a kólót) felkiáltásra a jobbszélső vezető jobbra irányítja a kólót, s most ő viszi a karéj másik felét a duda közelébe. Így minden kólónak két vezetője van. Ezek a táncoló közösség legjobb táncosai, s bár nem tudatosan állítják őket erre a helyre, szerepük mégis törvényszerű, mindenki tudja, hogy ide csak ők állhatnak. Az sem mindegy, hogy melyik szélre ki áll, ugyanis a táncok folyamán legnagyobb szerepe a balszélsőnek van, a tánc térformáinak és motívumsorainak váltakozása, valamint a hangulat irányítása is tőle függ. Ők őrzik az egyes táncok motívumkincsét legtisztábban, s mivel a táncra legrátermettebbek, a közösség irányító szerepüket elfogadja, igazodik hozzájuk. Ennek következtében az egyes táncok motívumgazdagsága, a motívumsorok egymásutánja, kapcsolódása, időtartama, tehát a tánc szerkezeti felépítése az ő tánckésztségüktől, pillanatnyi újraalkotó kedvüktől, hangulatuktól függ, s alapvetően megszabja a kóló többi résztvevőjének táncát is, akik mintegy kánon-szerűen igazodnak hozzájuk.

A következőkben azt vizsgáljuk, hogy a csizmaverős tánc alapvető formai különbségei a többi lakócsai kólóhoz képest miként módosítják a kólóvezető szerepét. Minden lakócsai kóló lassan balra haladó, mint már említettük, egyetlen kivétel a most tárgyalt csizmaverős. E táncot a szokásos félkaréjban táncolják ugyan, de haladás, térváltozás nem történik benne. A kólóvezetők szerepe tehát ez esetben annyiban módosul, hogy térbeli irányítást nem végeznek, s szerepük csupán a motívumok, motívumsorok sorrendjének meghatározására, előtáncolására korlátozódik. Hogy a beinduló rezgős motívumsorok után mikor és milyen csapásoló vagy tapsos motívumokból összetevődő motívumsorok következnek, az a bal oldali kólóvezető Kecskés Páltól (1. férfi, továbbiakban 1 ♀), illetve a jobb oldali Matyók Györgytől (5 ♀) függ. Elsősorban ők igazodnak egymáshoz s a többiek késéssel, tánckészségüknek megfelelően veszik át, s variálják az általuk megkezdett motívumsorokat. Az ő motívumanyaguk, táncuk a leggazdagabb, legmegformáltabb és legtisztább szerkezetű.

Befejezésül összehasonlításképpen röviden utalunk az általunk ismert, Kelet-Európában meglehetősen elterjedt táncvezetők szerepkörére. A magyar történeti verbunk rendelkezésünkre álló forrásai,<sup>24</sup> valamint ennek a ma élő néphagyományban, emléanyagban található<sup>25</sup> lecsapódásai alapján megállapíthatjuk, hogy az előtáncos táncvezető (verbunkoskáplár) a körben járt férfitáncnak

<sup>24</sup> Szilágy (Czuczor Gergely): *Hadi toborzó*. Athenaeum, 1843, 113–114. old.

<sup>25</sup> Kunszentmiklósi Verbunk: NI. Ft. 415. sz. tánc.; Vargha Gyula, *Játékos dramatikusan táncok Biharban*. Táncstudományi Tanulmányok. Szerk. Morvay Péter. Bp. 1958, 106. old.; Papp László, *Lakodalmi szokások Hosszúpályiban*. Táj és Népkutatás a középiskolában, szerk. Végh József. Bp. 1942, 203. old.



térbeli és figurális irányítója. Ez a kettős szerepkör tárul elénk a Czuczor-féle leírásból,<sup>26</sup> a kunszentmiklósi verbunkból,<sup>27</sup> valamint a román „câlusul” táncból.<sup>28</sup> A magyar nyelvterület csaknem minden részén elterjedt ún. labirintus táncok<sup>29</sup> esetében (bár itt nem körben vagy félkaréjban, hanem inkább vonalban, esetleg csigavonalban való haladásról van szó) szintén a térbeli irányítás és figurális előtáncolás kettős szerepkörével találkozunk.

A magyar anyag túlnyomó részében azonban, mivel legtöbb férfitáncunk helyben mozgó, inkább a lakócsaihoz hasonló előtáncolási, táncvezetési móddal találkozunk. A rábaközi verbunkok „hejlegénye”<sup>30</sup> az északkelet-magyarországi félkaréjban, karéjban járt, csak bizonyos mértékig kötött csapásoló verbunkok<sup>31</sup> előtáncosa csupán a motívumok, motívumsorok sorrendjét, s esetlegesen kezdési irányát szabja meg, de a tánc terét nem befolyásolja. Az erdélyi legényesek és székely verbunkok<sup>32</sup> alkalmilag feltehetően másodlagosan megkötődött, egyöntetűen járt formáiban szintén főleg ez a szerepkör dominál, bár itt is találkozunk egyes esetekben a térbeli vezetés funkciójával az ezeknél a táncoknál szokásos pihenő sétálás esetében. Az alföldi románság sortáncainál<sup>33</sup> a széleken elhelyezkedő vezértáncos (vata) szintén elsősorban a figurális sorrendet irányítja s csak alkalmilag fejleszti a vonalban való táncolást körben járássá.

A balkáni jellegű (bolgár,<sup>34</sup> szerb, albán, román, görög) táncvezetők szerepe döntően abban különbözik a magyartól, hogy az előbbieknél elsősorban térmeghatározó, az utóbbiaknak pedig motívumsorrendet, motívumsort meghatározó szerepük van. A vizsgált lakócsai tánc e szempontból tehát a magyarországi anyaghoz kapcsolódik.

#### 4. A tánc funkciója

A tánc funkcióját, a paraszti táncéletben való alkalmazását illetően a következőket állapíthatjuk meg:

<sup>26</sup> Lásd a 24. jegyzetet.

<sup>27</sup> Lásd a 25. jegyzetet.

<sup>28</sup> Vera Proca Ciorte, *Jocuri Populare Românești*. Bukarest é. n. 74. old.

<sup>29</sup> Pusztafalusi bojnyiktánc, v. válltánc: NI. Ft. 23.; Nyírvasvári tréfás verbuválás: NI. Ft. 322., Uszódi ludasjáték: NI. Ft. 479.; Batai kigyótánc: MNT. III/B. 484. 1.; Vízvári seprútánc: NI. Ft. 206.; stb.

<sup>30</sup> Gábor Anna, *Egy dunántúli verbunktípus*. Kézirat 1956. Továbbá: Kapuvári verbunk: NI. Ft. 349.

<sup>31</sup> Tiszapolgári csapásolás: NI. Ft. 327.; Pusztafalusi sarkantyús: NI. Ft. 23.

<sup>32</sup> Inaktelki legényes: NI. Ft. 13.; Györgyfalvi legényes: NI. Ft. 392.; Lőrincrévi pontozó: NI. Ft. 366. stb.

<sup>33</sup> Timár Sándor, *Zsok Kincigpusztán*. Népünk hagyományaiból. Szerk. Morvay Péter, Simon Józsefné, Igaz Mária. Bp. 1956. Méhkereki ardeleana és marunțaua: NI. Ft. P. 388., Eleki lunga: NI. Ft. P. 309.

<sup>34</sup> A bolgár táncvezetők szerepére több utalást találunk Borisz Conev, *Bulgarszki narodni horá i racsenici*. Szófia 1950, I. köt. II. és III. fejezet.



1. Régebben, különösen, amíg a páros forma divatozott, a tánc elsődleges funkciója a többi kólóhoz hasonlóan a szórakozás volt. Nem volt meghatározott, állandó helye a táncrendben, „mindegy volt, hogy mi ment előtte, kedv szerint kérték”, de rendszerint a végén következett, mint a legnehezebb, legfárasztóbb tánc. Gyakorisága épp olyan volt, mint a többi kólóé. A tánc közkedveltségére mutat az, hogy több adatunk szerint gyakran ismételtették, újrakérték a zenésztől. Mind a kocsmai táncmulatságban, mind pedig a dívánban (fonóház) megszokott, mindennapos táncként kerül elének az adatközlésekből.

2. A későbbi időkben, a tánc fokozatos divatvesztésével, illetőleg férfitáncá váló korlátozódásával, állandó jelleggel kialakul a tánc másik, régebben csak alkalmilag meglevő funkciója: a bemutató, virtuskodó, szórakoztató szerepe. Ez a funkció főként a 3. és 4. (üveges és botos) változatnak volt sajátja, de a későbbiekben már a csoportos formát is jellemzi. Az ilyenfajta funkcióváltozás (szórakozó—bemutató) a hagyományból fokozatosan kikopó, divatjukat veszítő táncoknál szokott bekövetkezni (pl. a magyar tánckezdő férfiverbunk az első világháború után a szünetek bemutató táncaként él helyenként tovább<sup>35</sup>). E funkcióval szorosan együttjár, hogy a későbbi szakaszban a tánc már csak alkalmilag fordul elő, s elsősorban attól függően, hogy jelen vannak-e azok a jó táncosok, akik még tudják a táncot, s ezek is csak a táncmulatság vagy lakodalom emelkedettebb hangulatában kerítenek már sort rá. A tánc bemutató, virtuskodó jellegére jellemző egyrészt az, hogy külön kérni kell a zenésztől, magától nem játsza, másrészt pedig a táncmulatság közönsége nem résztvevője, cselekvő részese, mint régebben, hanem szemlélője, nézője a kevesek virtuozitásának.

Meg kell jegyeznünk még, hogy a tánc időtartama, éppen fárasztó, nehéz mivolta miatt, a többi kólónál lényegesen rövidebb.

## 5. A tánc divatja

Az előző kérdéscsoporttal szorosan összefügg a tánc divatjának kérdése. Az öregek vallomása szerint régen sokan, majd mindenki táncolta, bár nehézsége miatt akkor sem tudta mindenki megtanulni. A tánc régebben általános, közkeletű mivoltára jellemző egyik adatközlőnk megjegyzése: „aki nem tudta, kinevették”. A hagyományos táncélet fokozatos felszámolásával, a tánckézség csökkenésével már egyre kevesebb ember sajátítja el s egyre inkább az idősebbek lábán él maradvánnyként. A második világháború óta azonban a kinevetés már nem a táncot nem tudókat illeti, hanem azokat, akik még egyáltalán járnak, tudják. A régi, avult hagyományokhoz ragaszkodóknak járó kinevetés, kicsúfolás és

<sup>35</sup> Martin György, *Bag táncai és táncélete*. Bp. 1955, 19—20. old. Martin György és Pesovár Ernő, *A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus táncutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai*. Ethnographia, LXIX. köt., 430. old.



ennek következményeképpen fellépő gátlások, szégyenkezés végleg megpecsételi a lakócsai táncok legszebbikének további sorsát: a néhány öreg egyre ritkábban veszi elő, a fiatalok pedig egyáltalán nem tudják.

#### 6. A tánc származása

A vizsgált tánc származásával, eredetével kapcsolatos népi tudat meglehetősen hiányos, kevés útbaigazítást ad a tánc kétségkívül meglevő interetnikus kapcsolataira. Lakócsán a táncot régi, helyi horvát táncnak tartják, véleményük szerint nemcsak Lakócsán, hanem a többi Dráva-menti horvát községben is járták: Felsőszentmártonban, Potonyban, Tótújfaluban. Lakócsán tudták azonban a legtöbben, itt élt legtovább a tánc.

A somogyi és baranyai magyarsággal való kapcsolat emlékezetük szerint a régebbi időkben igen gyér volt, szinte teljesen elzártan éltek, csak a szomszédos horvát falvakkal érintkeztek, sem magyar falvak lakosságával, sem pásztorokkal kapcsolatuk nem volt. Magyaroktól hasonló táncot nem láttak. A fenti vélemények ellenére feltehető azonban, hogy a Lakócsán régebben oly jelentős állattartás<sup>36</sup> következtében a somogyi pásztorkultúrával is kapcsolatba kellett kerülniök.

#### 7. A tánc zenei kísérete

A tánchoz járuló dallamok 2/4-es ütembeosztású, gyorstempójú (♩: 160—176) kólódallamok. A mindig tamburán játszott dallamokat a tamburazenekar a délszláv kólóknál szokásos „esztam” kísérettel<sup>37</sup> adja elő.

A tánchoz állandó és alkalmi jelleggel kapcsolódó dallamok között találunk izopodikus és heteropodikus dallamokat egyaránt. A rendelkezésünkre álló változatok egyike tripódikus sorokból épül fel (4. sz. dallam), legtöbbjük azonban tetrapódikus, kolomejka ritmusú dallam (1., 2., 3., 5. sz. dallampéldák). A kolomejka dallamok izopódiáját többször megbontják a túlnyomórészt kétütemes zenei motívumok szabálytalan, tetszés szerinti ismételtetéséből összetevődő négy ütemesnél hosszabb sorok is (pl. a 3. sz. dallampéldában).

A zenei sorok terjedelmének ingadozásai, valamint a különböző ütemszámú dallamok alkalmazása a tánc szerkezeti sajátosságait — különösen tánc és zene összefüggése tekintetében, mint a későbbiekben látni fogjuk — meglehetősen

<sup>36</sup> Borbély Jolán, *Lakócsa táncai és táncélete* c. szakdolgozat (1955) „Nagycsalád” c. fejezete

<sup>37</sup> Az „esztam” névvel jelölt kíséretmód magyarázatát lásd: Volly István, *A népi együttesek zenekíséretéről*. Táncművészet, I. évf. 4. sz. 24. old.

A kólódallamokhoz járuló kontrakíséreti módokra vonatkozóan Tihomir Vujičić, *Naše Pesme*. Bp. 1957. c. művének kísérettel együtt közölt táncdallamai (129—156. old.) nyújtanak felvilágosítást.



1. „CSIZMAVERŐS”  $\text{♩} = 160$

2. „CSIZMAVERŐS” és „KOPOGÓS”  $\text{♩} = 160$

3. „ÜVEGES TÁNC”  $\text{♩} = 170$

4. „CSIZMAVERŐS”  $\text{♩} = 152$

5. „ÜVEGES TÁNC”  $\text{♩} = 176$



nagymértékben befolyásolja. A tánc és zene egységei között ugyanis emiatt elég nehezen alakulhat ki olyan szoros kapcsolat és fedés, mint az állandó, kötött zenével rendelkező tánc típusoknál.<sup>38</sup>

### III. A „csizmaverős” formai sajátosságai és összehasonlító vizsgálata

Tánc típusunk leíró formai jellemzését és összehasonlítását az eddig kialakult táncelemzési szempontok figyelembevételével,<sup>39</sup> és számunkra fontos mozzanatainak kiemelésével végezzük el. E vizsgálat során a tánc legkisebb szerves egységeivel, a motívumokkal kívánunk elsősorban részletesen foglalkozni, majd rátérve a nagyobb szerkezeti egységek tárgyalására, a tánc felépítésbeli sajátosságait vesszük szemügyre.

#### A) A tánc motívumkincse

Bevezetőként először vázoljuk a tánc motívumkincsének elemzési és összehasonlítási szempontjait, munkamódszerünket és a vizsgálat elvégzésének menetét.

Kiindulópontként az öt adatközlő által előadott egyéni változatok motívumkincsének áttekintését külön-külön végezzük el, meghatározva a táncos egyéniségek által használt, uralkodó, mellék és szórvány motívumok típusait. Az egyes motívumcsaládokon belül vizsgáljuk a variálódás módjait, irányát, továbbá különös figyelmet szentelünk az egyes táncosok motívumkincsében a motívumok szerkezeti állapotának.<sup>40</sup>

Az így egyénenként felvázolt kép alapján kívánjuk meghatározni a tánc most már összesített, egyéni változatokon túlmenő, jellemző motívumai sajátosságait. E második rész tehát lényegében az öt egyéni változat motívumkincsének összevetését és közös jellemzőinek kiemelését tartalmazza.

Harmadik fokozatként foglalkozunk a csizmaverős és a többi lakócsai kóló motívumkincsének viszonyával. E részben világítjuk meg a tánc motívumkincsének affinitását, összefüggéseit a többi táncokkal. Ezáltal kirajzolódnak a főbb érintkezési és elválasztó csomópontok a többi lakócsai táncokkal.

<sup>38</sup> Az állandóan kolomejka zenével kapcsolódó erdélyi legényeseknél, valamint az „ugrós” tánc típus egyik altípusánál (Sárközben) tapasztalunk a rögtönzött táncokban is nagymértékű zenével való egységet, amit kétségkívül az azonos terjedelmű, a tánchoz állandó jelleggel kapcsolódó táncdallamok eredményeznek. A kötött szerkezetű táncok kialakulásában jelentős szerepe van az állandó jelleggel kapcsolódó kísérő dallam hatásának.

<sup>39</sup> Martin György és Pesovár Ernő, *A magyar néptánc szerkezeti elemzése*. (Módszertani vázlat.) Tánc tudományi Tanulmányok 1959—1960. Szerk.: Dienes Gedeon és Morvay Péter. Bp. 1960, 211. old.; Szentpál Olga, *A magyar néptánc formai elemzése*. Ethnographia LXXII. köt., 3—55. old.

<sup>40</sup> Martin György és Pesovár Ernő *i. m.* 214—217. old.



Ezután kerítünk sort lehetőségeinkhez és ismereteinkhez képest az egyéb délszláv táncanyag motívumkincsével való összevetésre, kidomborítva a hasonlóságokat és különbségeket.

Utolsó fázisként pedig a motívumkincs balkáni anyagtól élesen elkülönülő részének magyar és egyéb kelet-európai kapcsolatait kívánjuk hozzávetőlegesen felvázolni.

### 1. Egyéni motívumkincs

*Kecskés Pál* (1. ↓) az egyik legkiválóbb táncos adatközlőnk — aki Lakócsán az utóbbi évtizedekben a kólóvezető szerepét töltötte be — motívumtípusai<sup>41</sup> a következők:

1. Egyszerű rugózó (6., 7., 8. mot.)
2. Összetett rugózó (1., 2., 5. mot.)
3. Összetett bokázó (3., 4. mot.)
4. Tapsos csapás (9—23., 25—34. mot.)
5. Tapsoló (24. mot.)

Az öt típus lényegében két nagyobb, egymással szorosan összefonódó, több szállal kapcsolódó, rokon motívumcsaládba vonható össze. Az 1., 2., 3. valamint a 4., és 5. típusok, alkotóelemeik közössége miatt olvadnak egymással össze.

Vizsgáljuk meg először az 1., 2. és 3. típus variálódását, valamint azokat a variálódáson túlmenő változásokat, melyek már az új motívumtípusok létrejöttét eredményezik. Mint a legegyszerűbb alapmozdulatból, az egyszerű rugózóból kell kiindulnunk (1. mot. típus). Ez a motívum csupán mellékesen, két motívumsor közé ékelődött, átmeneti, átvezető funkcióval található meg *Kecskés Pál* táncában. Ez az átvezető szerepe világosan szemlélhető az egymást követő három variánsból. A rugózó-bokázó sorozatból csapásoló motívumsorba való fokozatos átmenetet, átolvadást tapasztaljuk a három egymásután következő variánsnál. Az első (6. mot.) egyszerű rugózás, a második (7. mot.) ugyanennek egy tapsal kétszólamúvá alakított változata, a harmadik pedig (8. mot.) már karszólamában szorosan az állandóan tapsoló és csapásoló, következő motívumsorhoz illeszkedő kéttapsos változat. Adott esetben a változatok jól illusztrálják azt a tényt, hogy a motívumok variálódása a szerkezeti funkció — jelen esetben az egyik motívumsorból a másikba való átvezetés — következményeképpen lép fel. Az első motívumtípus variánsokra való szétágazásának indítéka tehát az átvezető szerkezeti funkció.

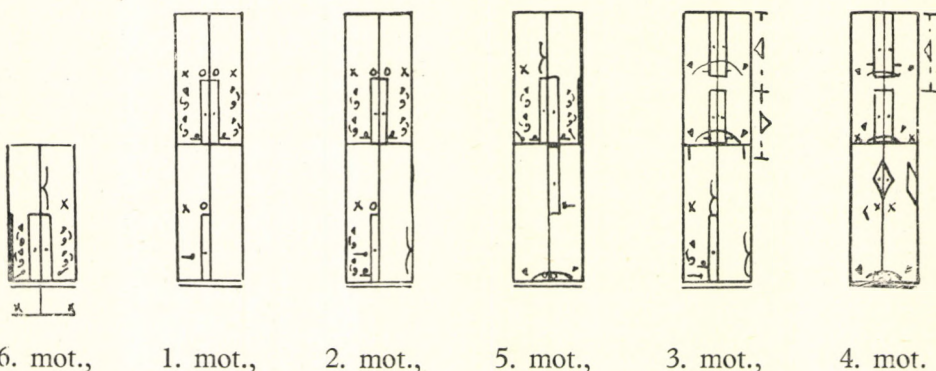
<sup>41</sup> A motívumtípusra vonatkozó szám a továbbiakban mindig az egyének tárgyalásának elején felsorolt típusokra vonatkozik (pl. 3. mot. típus), a motívum pedig (pl. 6. mot.) a közölt táncfolyamat megfelelő motívumváltozatára utal.



Második motívumtípusunk, az időtartamban kétszeres összetett rugózó szoros kapcsolatban van az előzővel. Az első típus rokon motívumának kell tekintenünk, mivel egyik alkatrésze rugózás, másik pedig egy ehhez hasonló, de támasztékmegoldásában<sup>42</sup> más jellegű alkatrész. Ez a második típus jó példa a variálódáson már túlmenő, elsősorban összetételeken keresztül továbbfejlődő, új, de még az elsővel rokonságban maradó motívumképződésnek.

A harmadik motívumtípus egyik változata előtagjában (3. mot.), másik pedig utótagjában (5. mot.) őrzi a második, s ezen keresztül az első típussal összekötő elemeket, viszont harmadik változata (4. mot.) egy olyan szélső variálódási határesetet képvisel, amikor már csak az egész variáns sor felvázolásával válik lehetővé az egymástól már távolálló szélső változatok közös gyökérből való eredetének felismerése.

Tanulságos a három motívumcsalád összes variáns tagjának egy változat-sorban való felsorolása azon az alapon, hogy melyek a közeli s melyek a távolabbi változatok. Minden egymás mellett elhelyezett motívumváltozatot egymáshoz szorosan közelállónak ítélünk, a változatsor első és utolsó tagja között azonban már kapcsolatot alig fedezhetünk fel a közbeeső tagok figyelembevétele nélkül.<sup>43</sup>



A 4. és 5. motívumtípus esetében a variálódás iránya egészen más természetű, mint a tárgyalt első három motívumnál. Lássuk először a tánc gerincét alkotó, legjellemzőbb uralkodó motívumát a 4. típust. Vegyük sorra azokat az egymással kereszteződő variáló tényezőket, melyek ezt a típust variánsokra tagolják.

<sup>42</sup> A támasztékkal kapcsolatos kérdések kifejezését lásd Martin György és Pesovár Ernő, *Motívumtípus, meghatározása a táncfolklórban* c. tanulmányában. Acta Ethnographica, Tom. XII. Tasc. 3—4. 1963.

<sup>43</sup> A folklórban általános érvényű jelenség (Ortutay Gyula, *Variáns, Invariáns, Affinitás. A szájhagyományozó műveltség törvényszerűségei*. A Magyar Tudományos Akadémia II. osztályának közleményei, IX. köt., 3—4. sz.) népzene területén való konkrét megnyilvánulására lásd: Dincsér Oszkár, *A változat a magyar népzenei kutatásban*. Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára. Szerk.: Gunda Béla, Bp. 1943, 128—138. old.



Támaszték szempontjából kétfajta előfordulási lehetőség adódik a típuson belül: *a)* Két váltott lábú fázis után pároslábú támaszték (9., 10., 20., 25., 27., 29., 30. mot.), *b)* két váltott lábú fázis után ugyanazon a lábon maradó támaszték (11., 12., 13., 14., 15., 16., 17., 18., 19., 21., 22., 23., 26., 28., 31., 32., 33., 34. mot.).

Szólam<sup>44</sup> szempontjából három csoportra oszthatjuk motívumtípusunk változatait: *a)* taps nélküli (11. mot.) *b)* egytapsos (9., 10., 12., 13., 14., 15., 16., 17., 18., 19., 20., 21., 22., 25., 26., 27., 28., 29., 30., 31., 32., 33., 34. mot.) és *c)* kéttapsos változat (23. mot.).

Plasztikai<sup>45</sup> szempontból szintén több csoportot állapíthatunk meg: *a)* belülcsapó (9., 10., 11., 13., 14., 15., 16., 18., 20., 22., 5., 27., 29., 31., 33. mot.), *b)* kívülcsapó (12., 17., 19., 21., 23., 26., 28., 30., 32., 34. mot.) változatokat.

Kecskés Pál motívumkincsének e legjobban kikristályosodott, a leghatározottabban kialakultnak látszó, csupán jelentéktelen variánsokat tartalmazó motívumtípusa egyetlen olyan jelentősebb változattal rendelkezik, melyek szerkezeti állapota alapján külön típusnak fogtunk fel. Ez a 24. mot., mely lényegében az előző sok változatban előforduló típusnak kéttagú töredéke, mely feltehetően alkalmilag ékelődött két megformált, háromnegyedes csapásoló motívum közé, zenéhez való illeszkedési törekvés következményeképpen.

Összefoglalva Kecskés Pál motívumkincsének jellemző sajátosságai a következők: Motívumai között szerkezetileg csupán egyetlen megformálatlan, még nem motívumszerű egységet, mozgássort találunk (24. mot.). Az egyszerű gyökermotívumok<sup>47</sup> fajtájához tartozik a szintén alkalmilag előforduló rugózó (1. mot. típus). Ritmikai, plasztikai, dinamikai szempontból legkiemelkedőbb, legszebb motívuma a  $\frac{3}{4}$ -es beosztású csapásoló (4. mot. típus) már a fejlettebb, bővített motívumok kategóriájába tartozik, s találkozunk két motívumtípus esetében (2., 3., mot. típus) az összetett motívum egyszerűbb fajtáival is. Megállapíthatjuk tehát, hogy Kecskés Pál motívumkincse döntő többségében kiforrott, szerkezetileg megformált motívumokból tevődik össze, elenyészően csekély számot képviselnek a kevésbé megformált egységek és egyszerű motívumok.

*Matyók György* (5. ↓), a jobb oldali táncvezető motívumtípusai a következők:

1. Egyszerű rugózó (1., 2. mot.)
2. Egyszerű bokázó (3. mot.)
3. Háromlépés (19., 20. mot.)

<sup>44</sup> A szólam fogalmának magyarázatát lásd: Szentpál Olga, *i. m.* 5. old.

<sup>45</sup> A plasztika gyűjtőfogalomba tartozó elemzési szempontok (lásd: Szentpál Olga, *i. m.* 30. old.) közül jelen esetben csak a számunkra lényeges, útés irányából következő szabadlábhelyzetet emeltük ki fő szempontként, mert ez variálódik.

<sup>46</sup> A fogalom definícióját lásd, Martin György és Pesovár Ernő *i. m.* 215. old.

<sup>47</sup> A gyökermotívum fogalmának kifejtését lásd: Martin György, *Magyarvistai legényes c.* munkájában. (Kézirat 1960.)



4. Háromlépés-bokázó (4., 5., 6., 7., 8. mot.)
5. Háromlépés-csapás (9—18. mot. és 23—27. mot.)
6. Tapsoló (22. mot.)
7. Tapsoló (21. mot.)

Az 1—2. és 3. szerkezeti szempontból egyszerű motívumtípusok Matyók György táncában csupán egy-egy változatban fordulnak elő, éppen ezért ezeknél nincs módunk a variálódás irányait vizsgálni.

Matyók egyik legszebb összetett motívumának (4. mot. típus) két — az utolsó motívumtag támasztéka szempontjából — különböző változata van: páros lábú támasztékkal (4., 5. mot.) és egy lábú támasztékkal (6., 7., 8. mot.) végződik. Az összetett motívum előtagja megegyezik a 3. egyszerű motívumtípussal, lényegében annak összetétel formájában továbbfejlődő alakja.

Az 5. s egyben a legmegformáltabb, a legszebb motívuma Matyók táncának, a domináló csapásoló típus, mely szerkezeti szempontból olyan összetétel, ahol az egyszerű előtag után (lásd az előtagot még a 3. és 4. mot. típusnál) egy bővített motívumként felfogható utótag következik. A két motívumrész összeforrottsága olyan tökéletes, hogy az eredetileg egyszerű motívumok határát csak az alapforma ismeretében lehet meghúzni. A tánc gerincét alkotó, igen sok változatban rendelkezésünkre álló motívumtípus csupán plasztikai szempontból variálódik, ami arra mutat, — Kecskés Pál 4. motívumtípusához hasonlóan — hogy tökéletesen kiforrott, szerkezeti szempontból kevésbé variálódó, zárt motívumtípusról van szó. (Figyelmen kívül hagyhatjuk az egyetlen változatban előforduló más irányú variálódást is tartalmazó 23. motívumot, mely kapcsolódási okokból egyetlen ilyen természetű alkalmi változat.)

A plasztikai variálódás módjai a következők a három csapómozdulatot tartalmazó motívumvariánsoknál:

- a) belül-belül-belül csapó (9., 15., 17., 23., 24. mot.)
- b) kívül-belül-belül csapó (10., 12., 14., 18., 26. mot.)
- c) belül-kívül-belül csapó (11., 13., 25., 27., mot.)
- d) kívül-kívül-belül csapó (16. mot.)

Foglalkoznunk kell még két külön motívumként kezelt, de egymással szoros formai kapcsolatban levő, a táncfolyamatban is egymást követő, megformált motívum egyszerűbb, kialakulatlan, alkalmi jellegű egységgel (6. és 7. mot. típus). A 7. mot. típus egy mozgásbelileg és ritmikailag is határolt mozdulatsor, a hatodik pedig egy ritmikailag határolatlan mozgásbokr.<sup>47</sup> Mindkét szervetlen egység hasonlóan Kecskés Pál 5. mot. típusához, két azonos motívumanyagú sort kapcsol össze, illetőleg átmenetet képez közöttük a kísérőzenéhez való illeszkedés célzatával.

<sup>48</sup> Meghatározását lásd: Martin György és Pesovár Ernő *i. m.* 216. old.



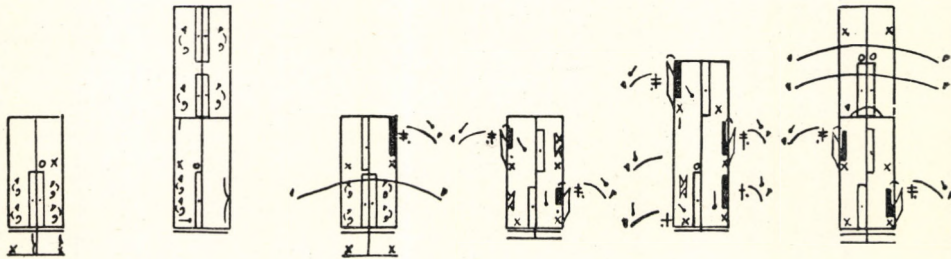
Összefoglalva Matyók György motívumkincsének főbb vonásai a következők: a táncban uralkodó, önállóan is motívumsort alkotó, sorozatban ismétlődő gerincmotívumok fejlettek és összetettek (4., 5., mot. típus). Az egyszerű motívumok, valamint szeretlen egységek (1., 2., 3., 7. mot. típus) táncban alkalmi jellegűek, szórványmotívumként kezelhetők és az esetek többségében átvezető, áthidaló szerepük van.

*Veriga Bertalan (2. ↓)*

1. Egyszerű rugózó (1., 3., 4., 9. mot.)
2. Összetett rugózó (2., 5. mot.)
3. Egyszerű bokázó (6., 7. mot.)
4. Összetett bokázó (8. mot.)
5. Rugózó-csapás (10. mot.)
6. Egyszerű csapás (11., 12., 16., 17., 20., 21., 22., 24., 25., 27—38. mot.)
7. Combcsapás (15., 19. mot.)
8. Tapsoló (14., 18. mot.)
9. Tapsos csapás (13., 23., 26. mot.)

A 3. és 4. motívumtípus rokon családot alkotva kerül kapcsolatba egymással, ugyanis a 3. egyszerű motívumtípus összetett formája a 4. Ez a két típus azonban a tánc többi motívumtípusával formai kapcsolatban nincs.

Szemügyre véve azonban a tánc további hét motívumát, úgyiszlóván minden típus esetében átjátszásokat, kéveredéseket tapasztalhatunk. Az 1. egyszerű motívumtípus összetételszerűen továbbfejlesztett alakja a 2. valamint az 5. típus. E három típus (1., 2., 5.) az 5. alkalmi típuson keresztül kerül összefüggésbe a tánc folyamatában legjelentősebb szerepet elfoglaló, ugyancsak egymással több ponton összefonódó 6., 7., 8., 9. típusokkal. A különböző motívumtípusok összefonódásának bemutatására minden típusból egy-egy változatot helyezünk el egymás mellett.



1. mot.,      2. mot.,      10. mot.,      21. mot.,      15. mot.,      13. mot.



A 6. uralkodó típus a tánc legjelentősebb csapásoló motívuma. Egyszerű formája tulajdonképpen a mozgássor és motívum kategóriájának határesetét képviseli. A táncfolyamatból kiszakítva, önállóan vizsgálva ugyanis egy egytagú mozdulat szimmetrikus ismétlődése. Folyamatban azonban két-két tag úgy helyezkedik el, hogy plasztikai okokból két szimmetrikus tagot tekintünk egy egységnek. E típuson belül egy esetben — az általános  $\frac{2}{4}$ -es formán kívül — előfordul  $\frac{3}{4}$ -es formája is (27. mot.). Ez esetben az egytagú mozgáselem egyszer azonosan és egyszer szimmetrikusan ismétlődik, így válik ez az alkalmi változat háromnegyedessé.

A leggyakoribb kétnegyedes változatok plasztikai szempontból variálódhatnak. Lehetőségeik a következők:

- a) belül-belül csapó (11., 17., 24., 29., 31., 33., 35., 37. mot.)
- b) kívül-kívül csapó (12., 16., 20., 22., 25., 28., 30., 32., 34., 36., 38. mot.)
- c) belül-kívül csapó (21. mot.) változatok.

A tárgyalt motívumtípuson belüli variálódás esetében láthattuk, hogy a lényegében egy tagból ismétlés útján megalkotott motívum ugyanazon tag másként való megismétlésével szinte új motívumot, legalábbis jelentős változatot hozott létre (27. mot.).

A 7. típus azonban már kifejezetten példázza az olyan motívumképződési — legáltalánosabban előforduló — lehetőséget, amikor új mozdulat hozzáadásával már nagyobb mértékben eltérő motívum képződik. A 7. típusnál a lábszár-csapás mellé, mely a 6. típus egyedüli alkotóeleme volt, már combcsapás is járul, s ezzel a motívum karaktere olyan lényeges változáson megy keresztül, hogy a hatodiktól eltérő, új motívumtípusnak kell tekintenünk.

A 8. típus kötetlen mennyiségben ismétlődő, egytagú mozgáselemből összetevődő mozgássor, mely már az eddig tárgyalt táncos egyéniségek motívumkincsében is szerepelt, ott is változó tagszámmal és időtartammal.

A 9., s egyben utolsó típusunk a motívumösszetételnek szép, különösen figyelemre méltó példáját jelenti, ugyanis azt tapasztalhatjuk, hogy két nem motívumszerű, hanem motívumnál szerkezetileg fejletlenebb mozgásalakulat (mozgássor) összetevődéséből hogyan keletkezik kifejezetten motívumszerű, kereken megformált mozgásegység. A 6. és 8. motívumtípusunk összetevődéséből létrejövő szerves alakulat annyiban őrizte meg összetevőinek sajátosságait (8. motívumtípusét), hogy a formailag kifejezetten zártnak, megformáltnak tűnő egység változatai különböző időtartamúak. Ezt a tagszám- és tartamingadozást az összetétel utótagját képező tapsos (8. mot. típus) jelenléte okozza. Ily módon a 9. motívumtípusnak  $\frac{3}{4}$ -es,  $\frac{4}{4}$ -es és  $\frac{7}{4}$ -es változatait tarthatjuk számon.

Veriga Bertalan motívumkincsének áttekintéséből adódó tanulságokat a következőkben foglalhatjuk össze: Táncában jelentékeny szerepet töltenek be — különösen a 6. csapásoló motívum túlsúlya miatt — a szervesetlen motívumszerű kategóriákká még alig fejlődött egységek, valamint egyszerű motívumok (1., 3.,



6., 8. mot. típus). Ezek mellett azonban jelentős szerepük van a táncfolyamatban a szerkezetileg fejlettebb összetett motívumok kategóriájának is (2., 4., 5., 7., 9. mot. típusok). Ezek azonban kétségtelenül a pillanatnyi rögtönzés és fejlett tánckésztség eredményeként létrejött motívumalakulatok. Alkalmi, tehát nem megrögzített, ki nem alakult jellegüket bizonyítja minden esetben átvezető szerkezeti helyzetük, másrészt az, hogy igen nagymértékben, lényeges szempontból (tagszám és időtartam) ingadozó jellegűek. Elsősorban a 9. motívumtípusra gondolunk.

#### *Veriga György (4. ↓)*

1. Egyszerű rugózó (1., 2. mot.)
2. Háromlépés (5., 6., 8., 9., 10. mot.)
3. Kopogó (3., 4., 7., 20., 21. mot.)
4. Összetett rugózó (18. mot.)
5. Egyszerű csapás (11—17. mot., 19., 22—34. mot.)

Az előzőekben már előfordult összefüggést tapasztaljuk az 1. és 4. motívum-típus között. Az 1. egyszerű motívumtípus csupán alkatrészként jelentkezik a motívumsorok közötti átmenetet biztosító, több mozgáselemből és motívum-törödékből alkalmi jelleggel mozdulatcsoporttá alakult 4. egységben.

A 2. motívumtípus az előzőleg vizsgált táncosok motívumkészletében meglehetősen ritkán fordult elő, ily módon gyökérmotívumként való variálódását eddig nem vizsgálhattuk. Az eddigieknél gyakoribb háromlépések nagyobbik variáncscsoportja váltottlábú támaszték-lehetőségeket tartalmaz (5., 8., 9., 10. mot.). A 6. motívum ettől eltérő támasztékai (páros-egy-páros-láb) mintegy kapcsolatot teremtenek a 18. motívum 2., 3. és 4. fázisában előforduló páros-páros-egyláb támasztékú variáns közbeiktatásával, a tánc egyik uralkodó motívumával, az egyszerű rugózással.

A negyedik férfi motívumkincsének legszebb típusát a kopogó (3. mot. típus) jelenti. Különböző változatokban kerül elénk: egyszerű (3. mot.), bővített (7., 20., 21. mot.) és összetett (4. mot.) formában. Időtartam szempontjából ez a motívumtípus igen ingadozó;  $\frac{2}{4}$ -es,  $\frac{4}{4}$ -es és  $\frac{6}{4}$ -es változatai vannak.

Utoljára foglalkozunk az 5. csapásoló motívumtípussal. Ez a szerkezet tekintetében igen primitív fokot képviselő család lényegében egy egytagú, csapásoló mozgás különböző mennyiségben történő ismétlődéséből tevődik össze. Ritmikai szempontból két csoportra oszthatjuk a variánsokat:

1. Kontrás ritmusú csapások (13—17., 22., 23., 25., 30., 32., 33. mot.)
2. Zenei hangsúllyal egybeeső csapások (11., 12., 19., 24., 26., 27., 28., 29., 31., 34. mot.)

Mindkét variáncscsoport esetében halványan jelentkezik ugyan a motívum-má váló alakulás, a fokozatos kikristályosodás nyomai, de a felsorolt változa-



tok mintegy 50%-a megformálatlan, alkalmi jelleggel összehalmozott, laza mozgásegység változó terjedelemmel, ötletszerű, meghatározatlan plasztikai sajátosságokkal.

Az első variáncsoport esetében határozottabban érződik a kerek, megformált motívum kialakítására irányuló törekvés. A 13—17. változatokat plasztikai szempontból kerek, motívumszerű egységeknek érezzük. Tulajdonképpen az egytagú csapásoló mozdulat szimmetrikus ismétlődéséből bővítés útján egy azonos terjedelmű, mozgásbelileg és plasztikailag viszonylag határolt egység jön létre. A 22., 23., 25., 30., 32., 33. változatok azonban jól mutatják a motívum-típus kialakulatlanságának jegyeit, nevezetesen az alapmozgáshoz különböző helyeken szabályszerűtlenül hozzácsapódó, a motívum megformáltságát minduntalan megbontó, zavaró, mozgáselemeket.

A második variáncsoportnál hasonló a helyzet. Az egyszerű alapmotívumnak tekinthető kéttagú szökdelő, tapsoló, csapásoló mozdulat (12., 24., 27., 28., 29., 34. mot.), mely az eddig ismert csapásolók legegyszerűbb fajtájához tartozik, több esetben meghatározatlan terjedelemben az első variáncsoportéhoz hasonlóan mozgáselemekkel, motívumtöredékekkel egészül ki.

Összefoglalva Veriga György motívumkincsének szerkezeti jellemzésére vonatkozó megállapításainkat: A túlnyomórészt egyszerű (1., 2., 5.) motívum-típusok mellett találkozunk ugyan a motívumalkotás fejlettebb formáival is, mint pl. a bővítés (3. és egyes variánsok az 5. mot. típusból), de a többi táncosnál gyakran tapasztalt összetételszerű motívumalkotás a negyedik férfinél — nyilván a tánckésztség korlátozott volta miatt — csupán alakatlan, igazi összetett motívum kritériumát el nem érő, alkalmi jellegű összetételeket eredményez.

#### *Golubics István (3. ↓)*

1. Egyszerű rugózó (1—7. mot., 20., 22—29. mot.)
2. Egyszerű bokázó (♩) (8., 9. mot.)
3. Egyszerű bokázó (♩♩) (10., 11. mot.)
4. Háromlépés-csapás (12. mot.)
5. Egyszerű csapás (13—19., 30—38. mot.)

Az első motívumcsalád (egyszerű rugózó) egyetlen, eddigiekben elő nem fordult változatát (7. mot.) tartjuk figyelemreméltónak, ugyanis ez vezet át a 2. motívumtípus variánsaihoz. A 2. és 3. típus ugyancsak rokonságban hozható egymással éppen a domináló bokázó mozdulatok miatt. Az egymásba fokozatosan átolvadó variáncssort ismét tanulságos egymás mellé állítva szemlélni:





1. mot.,



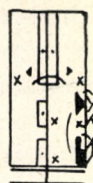
7. mot.,



9. mot.,



10. mot.,



11. mot.

A 4. motívumtípust, bár alkalmi formaként fordul csak elő, különösen figyelemreméltónak tartjuk, mert a többi táncos motívumkincsében ehhez hasonló összetett motívummal is találkozhatunk. Ez a típus is szépen illusztrálja két különböző motívumanyagból összetevődő motívumsor érintkezéséből, kapcsolódásából keletkező, jólsikerült alkalmi motívumot.

Az 5. és egyben utolsó csapásoló típusunk ugyanazt a motívikai kiforratlanságot tükrözi, mint a negyedik férfi csapásoló típusa esetében. Ő csupán a kontrás csapásolásból építi fel a csapásoló motívumsorokat, de többször kiesik a tempóból, s így módon kontrás csapásolásai a zene hangsúlytalan helyeiről hangsúlyos nyolcadokra tevődnek át. A ritmusbizonytalanságokat nem véve figyelembe, megállapíthatjuk, hogy a variánsok a szimmetrikusan ismételt egytagú alapmozgás különböző mennyiségű ismétlődése útján adódnak. Az így módon időtartamban ingadozó csapásoló szimmetrikus fajtái a következő csoportokra oszthatók:  $\frac{2}{4}$ -es (16., 17., 19., 38. mot),  $\frac{3}{4}$ -es (14., 15., 18., 32., 37. mot.),  $\frac{4}{4}$ -es (31., 34. mot.),  $\frac{5}{4}$ -es (35. mot.).

A motívumcsalád kiforratlanságát támasztják alá azok a változatok is, melyek támasztéknehézségek, folyamat-áthidalási zökkenők miatt az előző csapásoló alapmozdulatot körülkelik egyéb, a mozgásegység kerekességét, zártságát megbontó mozgáselemekkel.

A típusba nem sorolt 21. motívum a gyenge tánckészségű táncos motívumsor kapcsolási nehézségeit mutatja.

Összefoglalva az elmondottakat, megállapíthatjuk, hogy a harmadik férfi motívumkincse úgyszólván teljes egészében egyszerű motívumokból tevődik össze, látszólag fejlettebb, többtagú mozgásalakulatai azonban a megformáltságnak csak igen primitív fokát közelítik meg.

## 2. Összesített motívumkincs

Az egyes táncosok egyéni motívumkincsének ismertetése után most már összességében kell meghatároznunk a tánc jellemző motívumtípusait, ezek formai sajátosságait. Az egyének összes motívumtípusának egybevetésével a tánc uralkodó, mellék és szórvány motívumcsaládjait kívánjuk meghatározni.



Uralkodó motívumoknak tekintjük azokat a típusokat, melyek bármelyik táncos motívumkincsében döntő súlyt képviselnek, sorozatos ismétlődésükkel motívumsorok lényeges összetevői, megalkotói.

Mellékmotívumoknak tekintjük azokat a típusokat, melyek egy-egy táncos motívumanyagában mellékesen vagy elvétve fordulnak ugyan elő, önállóan sorozatban ismétlődve nem alkotnak motívumsort, viszont nem csupán egy ember motívumkincsében fordulnak elő, hanem hasonló mellékes szereppel más táncos anyagában is felbukkannak.

Szórványmotívumként kezeljük azokat a típusokat, melyek csupán szórványos szereppel egy-egy táncos anyagában jelentkeznek, de ezenkívül másnál nem fordulnak elő.

A fenti alapelvek figyelembevételével tehát az egyes táncos szórványmotívuma számunkra lényegessé és jelentőssé, vagyis az összesítésben mellékmotívummá válik abban az esetben, ha ezt más táncos vagy táncosok motívumkincsében megtaláljuk. Ilyenkor már nem pusztán az egyén adottságaiból fakadó pillanatnyi rögtönzésen alapuló invariánsról van szó, hanem mások által is ismert, tehát közösségi jellegű motívumanyagról, mely időnkénti, de törvényszerű megjelenése miatt nem hanyagolható el. A motívumsorok alkotására képes, sorozatban ismétlődő, tehát igen nagy mennyiségben szereplő, sok variánssal rendelkező típusokat még akkor is uralkodó motívumnak kell tekintenünk, ha ezek csupán egyetlen táncos anyagában fordulnak elő. Bár ezek a motívumok mindenképpen elsősorban az egyéniség tánckészségétől, formateremtő erejétől függenek, tehát egyéni jellegűek, jelentőségüket azonban fontos, lényegében táncot alkotó szerkezeti funkciójuk növeli elsőrendűvé.

A szórványmotívumok számontartását csak bizonyos szempontból tartjuk lényegesnek — bár ez tulajdonképpen nem dolgozatunk tárgya — nevezetesen, hogy ezeken mérhetjük le legjobban az egyéniségek rögtönző erejét. Ezek vizsgálata sok esetben a motívumteremtés módjaiba enged bepillantást, s csak a további újraalkotás során dől majd el, hogy az egyén motívumkincsének szerves részévé válnak-e, vagy pedig emlékezetéből kihullva eltűnnek.<sup>49</sup>

A vázolt alapelvekből következik, hogy ami az egyik táncos motívumkincsében szórvány volt, összességében tekintve mellékmotívummá is válhat. Az egyén mellékmotívuma azonban, ha csupán egyedi jellegű, az egész tánc motívumkincse viszonylatában szórványos jelentőségűvé lesz.

<sup>49</sup> Az invariáns jelentőségére hívja fel a figyelmet Ortutay Gyula idézett művében.




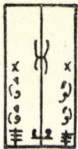
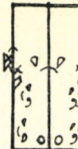
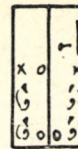
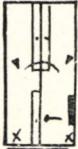
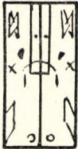
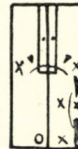
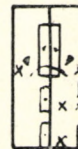
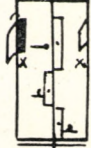
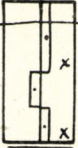

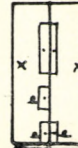
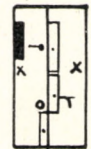

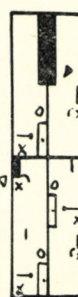



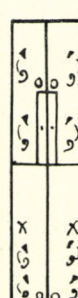
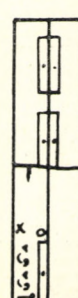
Motívumtípusok összehasonlító táblázata<sup>50</sup>

Motívumtípusok	1 ↓	2 ↓	3 ↓	4 ↓	5 ↓	Összesítve
I. Egyszerű rugózó .....	M	M	U	SZ	SZ	Uralkodó
II. Egyszerű bokázó .....	—	SZ	M	—	SZ	Mellék
III. Háromlépés .....	—	—	—	M	SZ	Mellék
IV. Kopogó .....	—	—	—	M	—	Szórvány
V. Összetett rugózó .....	M	SZ	—	SZ	—	Mellék
VI. Összetett bokázó .....	SZ	—	—	—	—	Szórvány
VII. Háromlépés, bokázó .....	—	SZ	—	—	U	Uralkodó
VIII. Rugózó, csapás .....	—	SZ	—	—	—	Szórvány
IX. Háromlépés, csapás .....	—	—	SZ	—	U	Uralkodó
X. Egyszerű csapás .....	—	U	U	U	—	Uralkodó
XI. Combcsapás .....	—	SZ	—	—	—	Szórvány
XII. Tapsos csapás .....	U	M	—	M	—	Uralkodó
XIII. Tapsoló .....	SZ	SZ	—	—	SZ	Mellék

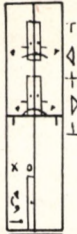
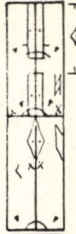
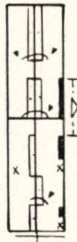
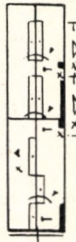

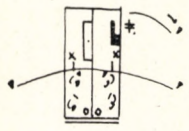
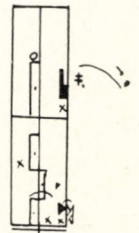
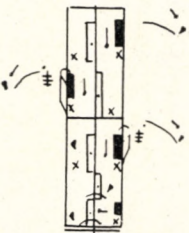
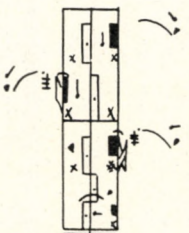
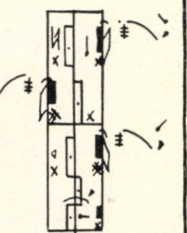
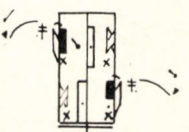
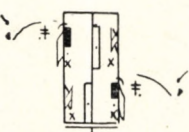
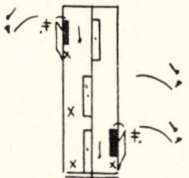
A táblázatból kitűnik, hogy a tánc egész motívumkincsének figyelembevételével az *uralkodó motívumtípusok* a következők: I., VII., IX., X. és XII. *mellék-motívumoknak* tekintjük: II., III., V. és XIII., *szóránymotívumok*: IV., VI., VIII. és XI. motívumtípusok.

<sup>50</sup> A következőkben a római számjelzés (pl. V. mot. típus) már az egyének motívumtípusain túlmenően, összesítve jelöli a tánc motívumtípusait, s ennél fogva természetesen nem mindig vághat egybe az egyének motívumtípusainak meghatározásánál használt arab számokkal (p. 1. férfi 5. mot. típus nem egyenlő a tánc V. mot. típusával).

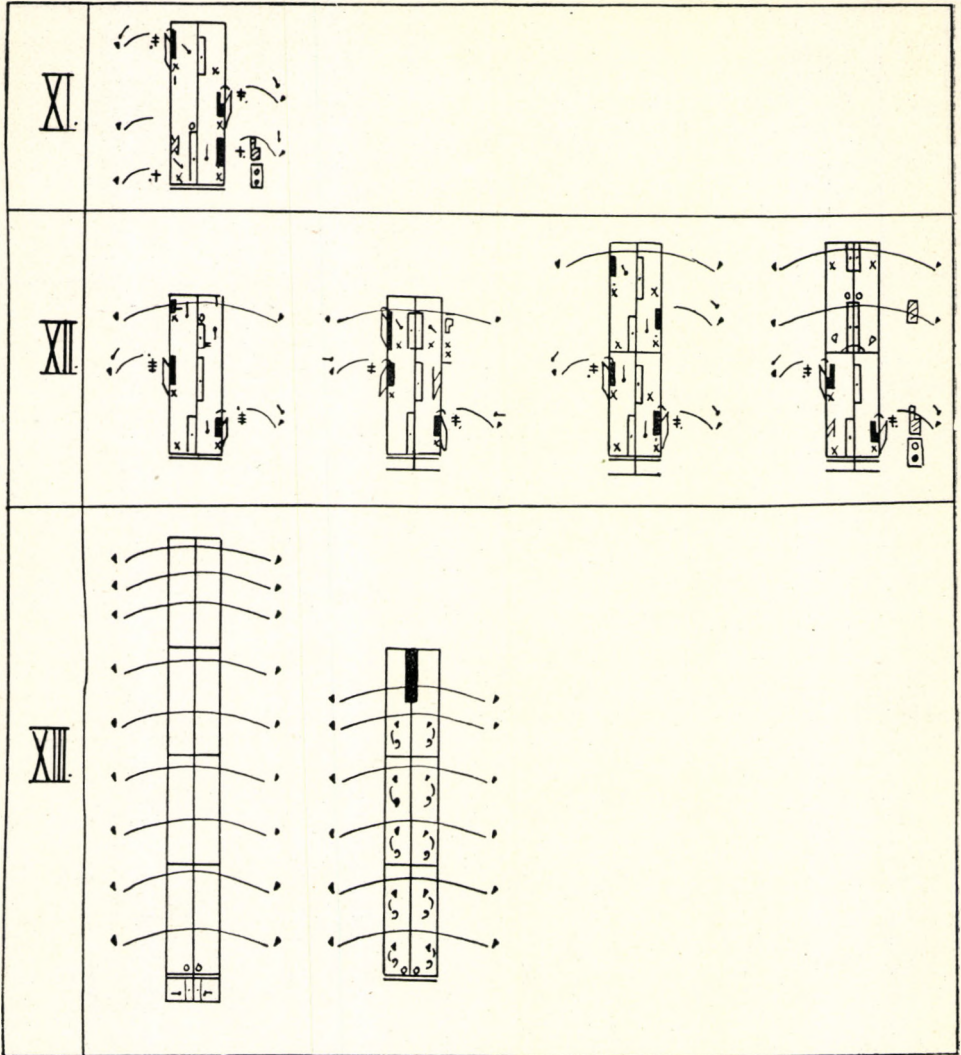


I.	   
II.	   
III.	   
IV.	   
V.	   



VI.	 
VII.	  
VIII.	
IX.	   
X.	  







### 3. *A motívumok formai elemzése*

A formai elemzés három, számunkra itt lényeges összetevőjét emeljük ki, s eszerint végezzük el a tánc motívumkincsének formai jellemzését. E három elemzési szempont a szerkezeti, a ritmikai és mozgásbeli sajátosságok vizsgálata.

#### *Szerkezet*

A csizma-verős tánc motívumkincsét szerkezeti szempontból négy csoportra oszthatjuk:

a) Első csoportba tartoznak azok a meghatározatlan terjedelmű, ritmikailag, plasztikailag körülhatárolatlan mozgásegységek, melyek a tulajdonképpeni motívumok zárt formáját legfeljebb csak megközelítik. Ezek az egységek a jó táncosoknál (1., 2., 5. férfi) csupán alkalmi jellegű, átvezető funkciójú egységek, de a gyengébb készségű táncosoknál időnként motívumsorokat is alkothatnak (3. és 4. férfi). Ezek a mozgássorok, -csoportok, -bokrok lényeges szempontból (tag-szám, terjedelem, ritmika) variálódhatnak, bár ritkábban előfordul, hogy egyszerűen egyszerre kikristályosodott, motívumszerű alakulatként is találunk a típusokon belül változatot. A tánc motívumtípusai közül ebbe a szerkezeti kategóriába sorolhatjuk a X. és XIII. motívumtípus legtöbb változatát. Ezek a típusok lényegtelen szerepet töltenek be az 1. és 5. férfi táncában, lényeges szerepük van a 2. férfinél, döntő szerepük pedig a 3. és 4. férfinél.

b) Második csoportba soroljuk az egyszerű motívumokat, amelyek már kifejezetten zárt, szerves egységeknek, motívumoknak tekinthetők, azonban ezeknek legegyszerűbb, kevés tagból összetevődő (2—3 tag) formái. Ilyeneknek tekintjük az I., II., III., IV., X., XI. motívumtípusok változatainak túlnyomó részét. Az egyszerű motívumok lényegtelen szerepet töltenek be az 1. és 5. férfi táncában, jelentős szerephez jutnak a 2. és 4. férfi táncában, legnagyobb szerepük a 3. férfi táncában van.

c) Harmadik csoportba soroljuk azokat a motívumokat, melyek egy világosan felismerhető alapot motívum továbbfejlesztéséből jöttek létre bővítés útján oly módon, hogy az egyszerű motívum bizonyos alkatrészei azonosan vagy szimmetrikusan megismétlődnek, de a bővítés útján is kerek, zárt (de most már hosszabb) egység jön létre. Két motívumtípus változatainak egy részét sorolhatjuk ide: a IV. és X.-ét. A bővített motívumok a 4. és 1. férfi táncában jutnak jelentős szerephez. A 2. férfinél csupán szórványosan fordul elő.

d) Negyedik szerkezeti kategóriába soroljuk az összetett motívumokat, melyek felismerhetően két egyszerű motívum összetevődéséből keletkeznek, alkalmi vagy állandó jelleggel. Ilyenek: az V., VI., VII., VIII. és IX. motívumtípusok. Döntő szerepük az 5. férfi táncában van. Mellékesen az 1. férfinél, szórványosan pedig a 2., 3. és 4. férfi táncában fordulnak elő.



## Ritmika

A motívumokat, motívumtípusokra való tekintet nélkül, csupán ritmikai szempontból tekintjük át. A fő kategóriákat időtartam alapján állapítjuk meg, s ezen belül ritmus szerint osztjuk alcsoportokra.

1.  $\frac{2}{4}$  időtartamú motívumok csoportjába egyszerű motívumok és mozdulat-csoportok tartoznak, ritmusfajtaik a következők:

- a)  $\text{♩} \text{♩}$ : I., II., X. motívumtípus ( $2 \downarrow : 2$ ,  $3 \downarrow : 3$ ,  $4 \downarrow : 3$ ,  $5 \downarrow : 1$ ).<sup>51</sup> Összesen kilenc motívum.
- b)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : I., II., III., IV., X. motívumtípus ( $1 \downarrow : 1$ ,  $2 \downarrow : 5$ ,  $3 \downarrow : 18$ ,  $4 \downarrow : 8$ ,  $5 \downarrow : 3$ ). Összesen 35 motívum.
- c)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : X. motívumtípus ( $4 \downarrow : 4$ ). Összesen 4 motívum.
- d)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : I., III., VIII., X., XIII. motívumtípus ( $1 \downarrow : 3$ ,  $2 \downarrow : 22$ ,  $3 \downarrow : 4$ ,  $4 \downarrow : 3$ ,  $5 \downarrow : 1$ ). Összesen 33 motívum.

2.  $\frac{3}{4}$  időtartamú motívumok. Ebben a kategóriában egyrészt mozdulat-csoportok, másrészt bővített motívumok szerepelnek.

- a)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : X. motívumtípus ( $4 \downarrow : 1$ ). Összesen egy motívum.
- b)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : X. motívumtípus ( $4 \downarrow : 1$ ). Összesen egy motívum.
- c)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : X. motívumtípus ( $4 \downarrow : 1$ ). Összesen egy motívum.
- d)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : X. motívumtípus ( $4 \downarrow : 1$ ). Összesen egy motívum.
- e)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : X., XI., XII., XIII. mot. típus ( $1 \downarrow : 25$ ,  $2 \downarrow : 5$ ,  $3 \downarrow : 6$ ). Összesen 36 motívum.

3.  $\frac{4}{4}$  időtartamú motívumok túlnyomó része összetett motívum, de bővített motívumok is előfordulnak köztük. Ritmusfajtaik:

- a)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : VI. és X. motívumtípus ( $1 \downarrow : 2$ ,  $4 \downarrow : 2$ ). Összesen négy motívum.
- b)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : V. motívumtípus ( $1 \downarrow : 2$ ). Összesen két motívum.
- c)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : V., VII. mot. típus ( $2 \downarrow : 2$ ,  $5 \downarrow : 5$ ). Összesen hét motívum.
- d)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : V. motívumtípus ( $1 \downarrow : 1$ ). Összesen egy motívum.
- e)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : IX. motívumtípus ( $3 \downarrow : 1$ ). Összesen egy motívum.
- f)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : IV. motívumtípus ( $4 \downarrow : 1$ ). Összesen egy motívum.
- g)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : IV., XII. motívumtípus ( $2 \downarrow : 1$ ,  $4 \downarrow : 1$ ). Összesen két mot.
- h)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : X. motívumtípus ( $3 \downarrow : 1$ ). Összesen egy motívum.
- i)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ : IV., IX., X., XII., XIII. motívumtípus ( $3 \downarrow : 3$ ,  $4 \downarrow : 6$ ,  $5 \downarrow : 16$ ). Összesen 25 motívum.

<sup>51</sup> A zárójelben lévő számok azt jelölik, hogy a 2. és 3. stb férfi motívumkincsében a megfelelő motívumtípusból számszerint hány változat tartozik a ritmikai csoportba. Tehát  $2 \downarrow : 2$  azt jelenti, hogy az I., II., és X. motívumtípusból összesen 2 drb.  $\text{♩} \text{♩}$  ritmusú változat fordul elő a 2. férfi táncában.



4.  $\frac{5}{4}$  időtartamú motívumok. Ebbe a csoportba mozgássorok és bővített motívumok tartoznak.

a)  $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} : \text{V. motívumtípus } (3 \downarrow : 1)$ . Összesen egy motívum.

b)  $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} : \text{V. motívumtípus } (4 \downarrow : 1)$ . Összesen egy motívum.

c)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} : \text{X. motívumtípus } (3 \downarrow : 1)$ . Összesen egy motívum.

5.  $\frac{6}{4}$  időtartamú motívumok. Ebbe a csoportba mozgássorok és bővített motívumok tartoznak.

a)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} : \text{XIII. motívumtípus } (5 \downarrow : 1)$ . Összesen egy motívum.

b)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} : \text{IV. motívumtípus } (4 \downarrow : 1)$ . Összesen egy motívum.

6.  $\frac{7}{4}$  időtartamú motívum egy összetett motívum.

$\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} : \text{XII. motívumtípus } (2 \downarrow : 1)$ . Összesen egy motívum.

7.  $\frac{8}{4}$  időtartamú egységünk mozgássor

$\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} : \text{XIII. motívumtípus } (2 \downarrow : 1)$ . Összesen egy motívum.

### Mozgáskincs

A tánc motívumainak mozgásbeli sajátosságait a következő módszer szerint határozzuk meg. Az egyes motívumtípusok mozgásképét legjellemzőbben meghatározó mozdulattípust emeljük ki, s e szerint soroljuk a motívumot különböző kategóriákba. Jóllehet a motívumok nagy része nem csupán egyetlen mozdulattípusból tevődik össze (pl. a IX. motívumtípus változataiban lépő, ugró, bokázó, csapásoló mozdulattípus együttesen alkotja a motívumot) mégis ezek közül ki tudjuk emelni azt az egyetlen domináló mozgásfajtát, mely alapvetően meghatározza a motívumtípust.

Egyes esetekben (pl. a III. motívumtípus besorolásánál) a motívumvariánsok többségének sajátosságai alapján határoztuk meg a motívumtípus jellemző sajátosságát akkor is, ha egyes variánsok nem is felelnek meg e kritériumnak. A fentiek előrebocsátásával öt csoportba osztjuk mozgásanyag szempontjából a tánc motívumkincsét:

1. Rugózó motívumok: I., V. típus.
2. Bokázó motívumok: II., III., VI., VII. típusok.
3. Kopogó motívumok: IV. típus.
4. Csapásoló motívumok: VIII., IX., X., XI., XII. típusok.
5. Tapsoló motívumok: XIII. típus.



#### 4. A „csizmaverős” motívumainak kapcsolata a többi lakócsai táncokkal

A csizmaverős tánc típus motívumkincsének vizsgálata csak úgy válik teljessé, ha megvilágítjuk összefüggéseit a többi lakócsai tánc típus motívumkincsével. Ezen az úton világosan meghatározható, hogy a csizmaverős motívumkincse tekintetében mennyiben kapcsolódik a többi táncokhoz, illetőleg mennyiben válik el tőlük, s képvisel önálló típust. Először táblázatban kívánjuk szemléltetni, hogy a vizsgált táncban előforduló motívumtípusok a többi lakócsai táncban milyen mértékben vannak jelen és milyen súllyal szerepelnek:

Motívumtípusok	Csizma- verős	Drmeš	Kri- žanje	Kopogó	Menet- tánc	Üveges
I. Egyszerű rugózó .....	U	U	U	U	U	U
II. Egyszerű bokázó .....	M	—	—	—	—	SZ
III. Háromlépés .....	M	SZ	U	M	U	M
IV. Kopogó .....	SZ	SZ	—	U	—	—
V. Összetett rugózó .....	M	U	U	U	—	U
VI. Összetett bokázó .....	SZ	M	—	—	—	—
IX. Háromlépés-csapás .....	U	—	SZ	—	—	—
X. Egyszerű csapás .....	U	—	—	—	—	—
XI. Combcsapás .....	SZ	—	—	—	—	—
XII. Tapsos csapás .....	U	—	—	—	—	M
XIII. Tapsoló .....	M	—	—	—	—	M

A táblázatból világosan kitűnik, hogy a motívumtípusok jelentős része (I—V. típus), következetesen, szinte törvényszerűen érintkezik az egyéb táncok motívumkincsével. Két olyan motívumtípust találunk (I. és V. típus), melyek a lakócsai táncok mindegyikében, beleértve a csizmaverőst is, uralkodó jellegűek. Ez tehát a motívumkincsnek egy olyan rétege, mely nem speciális jellemzője a vizsgált tánc típusnak, hanem egyforma súllyal fő összetevője minden lakócsai horvát táncnak, s a legrégebbi táncnak a drmešnek szinte egyetlen fő eleme.

Másik két motívumtípusról nyilvánvalóan kiderül, hogy más tánc típusokból kölcsönzött, s nem annyira a csizmaverősre egyedileg jellemző motívumtípusok. Így a háromlépés (III. mot. típus) a krizanjának és a menettáncnak fő motívuma, a kopogó pedig (IV. mot. típus) a kopogó nevű tánc típusnak uralkodó motívuma. E motívumréteg tehát ismét karakterisztikus, meghatározó alkatrésze tánc típusunknak.

A motívumkincs harmadik, számunkra legfontosabb rétege a VI—XIII. motívumtípusok, melyek szinte teljesen hiányoznak a többi táncok motívumkincséből, s ha elő is fordulnak bennük mellékesen vagy szórványosan (pl. VI. mot. típus a drmešban, IX. motívumtípus a krizanjában), csupán alkalmilag kerülnek bele és nyilvánvalóan a csizmaverős motívumállományából kölcsönzöttek.



A motívumkincs szerkezetére vonatkozóan általában elmondhatjuk, hogy a csizmaverőse egyedileg jellemző motívumtípusok legnagyobb része fejlettebb, összetett motívum, szemben a többi kóló jórészt szerkezetileg egyszerűbb motívumkincsével.

Ritmikai szempontból a csizmaverős motívumkincse változatosabb, sokrétűbb a többi kólóénál, időtartamban hosszabb motívumok alkotják s éppen emiatt többféle ritmusvariáció jöhet létre. Egyes esetekben más kólókban is (pl. kopogó és drmeš) előfordulnak bonyolultabb ritmusképletek, de a csizmaverős ritmusváltozatosságát, sokrétűségét egyik sem követheti.

A tánc motívumkincsének jellemző mozgáskészlete a csapásolás, mely sokszor virtuóz lábmozdulatokkal párosul. Az egyszólamú motívumok közül pedig jellemző, karaktermeghatározó jelentőségűnek bizonyulnak a többi táncokban csak alkalmilag előforduló bokázó mozdulatok is. A csizmaverőse jellemző ugyan a rugózó mozdulatok fajtája is, de ezek — mint már említettük — a többi kóló motívumkincsének is domináns alkatrészei.

A fenti összefoglalás alapján tehát megállapíthatjuk, hogy a tánc típus motívumkincsének jellemző, egyedi alkatrészét képezik a változatos ritmikájú, összetett szerkezetű csapásoló és részben bokázó motívumtípusok. Ez a két motívumcsoport élesen kiválik a lakócsai táncanyag összmotívumkincséből s ezáltal maga a típus is meglehetősen különválik a többi kólótól.

## 5. A „csizmaverős” motívumainak kapcsolata a délszláv anyaggal

A lakócsai csizmaverős motívumkincsének áttekintése, összefoglalása és a többi lakócsai táncoktól elkülönülő motívumrétegének meghatározása után a motívumkincs összehasonlító vizsgálatát kívánjuk elvégezni, amennyire ezt a kelet-európai néptánc kutatás eddigi eredményei és anyagpublikációi lehetővé teszik.

Első lépésként a délszláv táncanyaggal való összevetést kell elvégeznünk.<sup>52</sup> Természetesen elsősorban a vizsgált tánc típus származási helyéhez viszonylag közel fekvő — Jugoszláviához tartozó — észak-balkáni táncanyag motívumkincsének vizsgálata eredményezheti bizonyos kapcsolatokat feltárását. Vizsgálatunkba bevontuk a régi vajdasági területek — Bánát, Bácska, Szerémség — valamint a hazánk területén élő délszláv népcsoportok tánc kincsét.

<sup>52</sup> Összehasonlító anyagunk tekintetében elsősorban Ljubica Sz. Jankovics és Danica Sz. Jankovics, *Narodne Igre* c. művének a délszláv (jugoszláv) néptáncok összkiadásának V. kötetére (Belgrád 1949) támaszkodtunk (továbbiakban Jankovics V.), továbbá a magyarországi délszláv tánc kincsre vonatkozóan Borbély Jolán, Timár Sándor, Vida József és Vujicsics Tihamér gyűjtéseit használtuk fel a Népművelési Intézet Táncadattárából, továbbá Kricskovics Antal id. művét. Lásd 3. sz. jegyzet. A területünkől távolabb eső balkáni jellegű táncanyagra (bolgár, román, albán, stb.) csak általánosságban utalunk.



A megjelölt területeken élő délszlávok érintkezése a magyarsággal a történelem folyamán állandó és közvetlen volt, s így a tánckins tekintetében is bizonyos érintkezéseket eleve feltételezhetünk. Természetes, hogy a szintén határterületen levő Dráva-menti Lakócsa táncanyagának e területek táncanyagával való összevetése látszik legfontosabbnak, s innen remélhetünk részleges vagy teljes megfeleléseket.

A motívumkins egyik rétege általánosan elterjedtnek mondható a vizsgált délszláv anyagban. Ide tartoznak a rugózó motívumok és a háromlépés egyszerű, valamint összetett formái (I., III., V., VII. mot. típusok). Ha nem is találunk pontosan megegyező megfeleléseket, ezek az egyszerű mozgásfajták mégis lényeges alkatrészei mindkét összehasonlított anyagnak. Motívumainknak délszláv anyagban található rokonait részben példatárunkban közöljük, részben pedig utalunk rájuk. (Rugózó motívumok;<sup>53</sup> Háromlépés:<sup>54</sup> Pdt. 25—27. mot. Összetett háromlépések:<sup>55</sup> Pdt. 28—32. mot.)

A motívumkins másik rétege — a bokázó, kopogó és tapsoló mozdulatok — a vizsgált anyagban egyes területeken, bizonyos délszláv etnikai csoportoknál csupán szórványosan fordulnak elő. Tánc típusunkból ide tartoznak a II., IV., VI., XIII. motívumtípusok. A vajdasági anyagban e mozgásfajták meglepően kis mennyiségben, szórványosan fordulnak elő.<sup>56</sup> A hazai délszláv népcsoportok táncanyagában valamivel gyakoribbak.<sup>57</sup>

A motívumkins harmadik rétege, a csapásoló mozdulatok (VIII., IX., X., XI., XII. mot. típusok) a fenti területek anyagából teljesen hiányoznak.

A balkáni táncanyagra való részletesebb kitekintést, a tánc típus származási helyétől messzebb eső délszláv területek anyagának bevonását az összehasonlításba mellőzhetőnek tartjuk, ugyanis a Nistől délre levő délszláv táncanyag természete, motívumkinsének sajátosságai már igen nagy mértékben különböznek az általunk vizsgált táncok alkotóelemeitől.

Az összevetésekből adódó három motívumréteg hozzávetőlegesen egybevághat a csizmaverős és az egyéb lakócsai táncok összevetéséből adódó motívumrétegek-

<sup>53</sup> Jankovics V.: 8. sz., 15. sz., 23. sz. tánc, 3. motívum (továbbiakban 23/3.); Népművelési Intézet Táncadattára (továbbiakban NI. T.) 17. lsz. 1. sz. tánc. „Tanac.” Kásád, Baranya m. Vujicsics T. gyűjtése.; Kricskovics i. műve: 53., 63., 96., 100. old. Ranče, Vranjanka, Sitne Bole Drmačica); Borbély Jolán és Vida József kéziratok gyűjtései: mohácsi régi kóló, kátolyi ranče, alsószentmártoni tanac.

<sup>54</sup> Jankovics V.: 11., 13., 23/1., 34/1. sz. táncok; NI. T. 17. lsz. 2. sz. tánc. „Ranče.” Németszalánta. Baranya m. Gy.: Vujicsics Tihamér; NI. T. 18. lsz. 3. sz. tánc. „Trojanac.” Kátoly. Baranya m. Gy.: Vujicsics Tihamér.

<sup>55</sup> Jankovics V.: 6., 13., 17., 18., 28. sz. táncok. NI. T. 17. lsz. 1. és 3. sz. táncok. „Jabuka.” Németszalánta. Baranya m. Gy.: Vujicsics Tihamér; NI. T. 19. lsz. 2. és 6. sz. tánc. „Baransko koló” és „Tanac”. Olasz. Baranya m. Gy.: Vujicsics Tihamér. NI. T. 20. lsz. 1. sz. tánc. „Ranče.” Mohács. Baranya m. Gy.: Vujicsics Tihamér.

<sup>56</sup> Jankovics V. 2/3., 9/3., 29/2., 34/2. sz. táncok.

<sup>57</sup> NI. Ft. 487. „koló”. Hercegszántó, Bács-Kiskun m. Gy.: Timár Sándor. Borbély Jolán kéziratok gyűjtése: katymári momačké koló és bácskai ciganka.



kel. A csizmaverős motívumkincsének a többi lakócsai táncban is meglevő rétege az, melynek megfelelői megtalálhatók általánosan vagy szórványosan az egyéb területek délszláv tánc kincsében is.

A vizsgált tánc típus motívumkincsének jellemző, egyedi alkatrészét képező csapásoló motívum típusok, mint láttuk, mind az egyéb lakócsai táncok, mind pedig más délszláv területek tánc anyagából egyaránt hiányoznak.

## 6. A „csizmaverős” motívumainak kapcsolata a magyar anyaggal

Továbbiakban rávilágítunk a szóban forgó tánc típus motívumkincsének a balkáni anyagon kívüli, kelet-európai kapcsolataira is. E vizsgálat során azokkal a motívum típusokkal kell részletesen foglalkoznunk, melyek a délszláv anyagból teljesen hiányoznak, vagyis a csapásoló motívumokkal.

A csapásolás, a lábszár ritmikus ütögetése a közép-keleteurópai tánc anyagban meglehetősen gyakori, így előfordul az osztrák,<sup>58</sup> magyar, északi szláv (főként szlovák<sup>59</sup> és ukrán) és orosz,<sup>60</sup> valamint erdélyi román<sup>61</sup> és az említett népekkel együtt élő cigányság anyagában.<sup>62</sup> Kézenfekvő, hogy az összehasonlítást a vizsgált tánc lelőhelyéhez közel eső területek anyagával kezdjük, így elsősorban a magyar anyaggal és ezen belül is a magyar nyelvterület nyugati részével, Dunántúllal.

A mai magyar tánc kincs egészére általában jellemző mozdulattípusnak mondhatjuk a csapásolást. Az egyes tánc típusok táji, etnikai változatait, altípusainak motívumkincsét figyelembe véve azonban megállapíthatjuk, hogy a magyar nyelvterület nyugati részén a mozgáskincs összetétele szempontjából más arányokat tapasztalunk mint a keleti, tiszántúli és erdélyi részeken. A csapásolások a dunántúli tánc típusok (ugrós, verbunk, lassú- és friss csárdás) teljes mozgáskincsének viszonylag kis hányadát képezik, míg a magyar nyelvterület keleti részén az arány lényegesen eltolódik a csapásoló mozgások javára. Dunántúlon belül az egyes etnikai csoportok és az egyes tánc típusok között e szempontból is lényeges különbségek adódnak.

<sup>58</sup> NI. Ft. 35. Schuhplattler.

<sup>59</sup> NI. Ft. 458.- továbbá Réthei Prikkel Marian, *A magyarság táncai*. Bp. 1924. 141. old.

<sup>60</sup> V. Okuneva, *Orosz népi táncok*. Bp. 1949. 116. old.

<sup>61</sup> Constantin Costea, *Jocuri Feciorești din Ardeal*. Bukarest 1961.

<sup>62</sup> Martin György és Pesovár Ernő, *A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánc kutatás munkáinak eredményei és módszertani tapasztalatai*. Ethnographia LXIX. évf. 433–434. old., továbbá lásd a Népm. Intézet filmtárának cigánytánc filmjeit.



Dél-Dunántúl tánc típusai közül a csárdásban egyáltalán nem és az archaikusnak látszó kanásztánc, verbunk vagy ugrós néven ismert típusban pedig szórványosan fordulnak elő egyszerűbb szerkezetű csapásoló motívumok.<sup>63</sup> A népi emlékezet és a történeti adatok alapján azonban ez a mozgásfajta még a századforduló táján jelentősebb részét képezhette a motívumkincs egészének, mint ma.<sup>64</sup> A Dél-Dunántúl keleti részén, Sárközben meglevő verbunk típus szintén tartalmaz jelentéktelen mennyiségű csapásoló mozgást.<sup>65</sup> Az észak-dunántúli Rábaköz két jellemző tánc típusának (dús és körverbunk) motívumkincsében már sokkal gyakoribbak a csapásoló motívumok.<sup>66</sup>

Vizsgáljuk meg, hogy a felsorolt területek említett tánc típusainak csapásoló motívumai miként viszonyulnak a vizsgált tánc hasonló mozdulat típusú motívumaihoz.

A dunántúli magyar táncanyagban a lakócsai csapásoló szerkezetileg egyszerűbb motívum típusainak (X., XIII.) részleges vagy teljes megfelelőit találjuk.<sup>67</sup> A X. motívum típus egyik gyakori fajtája, ritmikai változata (kontrás ritmusú csapás) a dunántúli magyar anyagban úgyszólván teljesen ismeretlen,<sup>68</sup> viszont e terület cigánytáncaiban gyakori.<sup>69</sup> Az egyszerű csapásoló motívumok meglétén kívül azonban lényeges különbség mutatkozik ezek alkalmazási módjában, ami részben már szerkezeti probléma. Nevezetesen a dunántúli magyar táncanyagban a lakócsaival megegyező csapásoló motívumfajták nem uralkodó, nem a táncfolyamat gerincét, lényeges alkatrészét képező, hosszú sorokat alkotó motívumok, hanem közbeékelt díszítő, átfutó, szórvány vagy rövid, néhány ütemes sorokat képező mellékmotívumok.<sup>70</sup> A dél-dunántúlinál több csapásoló mozdulatot tartalmazó rábaközi dúsban és körverbunkban sem olyan jelentős még a csapásoló mozdulatok aránya a motívumkincs többi részéhez képest, mint a vizsgált lakócsai táncban.

A csapásoló mozdulatok túlnyomó arányára a lakócsaainak megfelelő analógiákat a magyar nyelvterület keleti részén találhatunk, közelebről Felső-Tisza vidéken és Erdélyben. A dunántúli egyszerű szerkezetű csapásoló motívumokkal szemben itt már megtaláljuk azokat a fejlettebbeket is, melyek csaknem pontos

<sup>63</sup> *Somogyi táncok*. Szerk.: Morvay Péter és Pesovár Ernő. Bp. 1954. Lásd Martin György és Pesovár Ernő, Kanásztánc c. fejezetben a kanásztánc motívumkincséről szóló részt, továbbá Pesovár Ernő, A simonfai verbunkok formai elemzése. Néprajzi Értesítő XLII. évf. 51—85. p. Bp. c. munka példaanyagát.

<sup>64</sup> Lásd *Somogyi táncok* Kanásztánc c. fejezetében az idézett történeti és népi emlékanyagot.

<sup>65</sup> NI. Ft. 164. 1. sz. tánc. Decs.

<sup>66</sup> NI. Ft. 293. Kapuvár; NI. Ft. 291. Vitnyéd; NI. Ft. 156. Rábatamási; NI. Ft. 259. Bogyoszló.

<sup>67</sup> Lásd a 63—66. jegyzetekben hivatkozott táncokat.

<sup>68</sup> Csupán Decsről. Lásd a 65. jegyzetben.

<sup>69</sup> NI. Ft. 456. Mohács.

<sup>70</sup> Pesovár Ernő i. m. példaanyagában az I., III., IV., V., VI. és VII. táncokat.



megfelelői a három jobb tánckészsgű adatközlőnk csapásoló motívumainak (IX., XI., XII.). Ezen a területen szinte egyeduralkodóan jellemzőnek mondhatjuk a Dunántúlon oly ritka kontrás csapásolást is. (Pdt. 33—39. mot.)

A csapásoló motívumok természetének, alapvető szerkezeti sajátosságának egyezésén túlmenően érdemes közelebbi megfeleléseket is keresnünk. Közelebbi változatokat találhatunk a magyarországi cigányok által cigánytánc néven ismert tánc típus motívumkincsében. A mozdulattípusbeli egyezések mellett e típus motívumkincsében oly gyakori bővítés és összetétel útján továbbfejlesztett csapásoló motívumokkal, valamint ritmikailag is hasonló motívumokkal találkozunk. Gondolunk itt elsősorban a magyar anyagban viszonylag ritkábban előforduló páratlan ritmusegységekből álló ( $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ -es) motívumokra, melyek a lakócsai anyagban viszonylag gyakoriak (Pdt. 40—42. mot.).

## B) A tánc szerkezete

### 1. A „csizmaverős” elemzése

A tánc motívumnál nagyobb szerkezeti egységeinek — a motívumsornak és szakasznak — a vizsgálata már kifejezetten a tánc szorosabban vett szerkezeti sajátosságait világítja meg.

A tánc szerkezetének elvont ábrázolásához, szerkezeti törvényszerűségeinek áttekinthető összefoglalásához szükségünk van a táncfolyamat képletszerű ábrázolására. Az eddig bevált képletszerű ábrázolás alapelvei szerint<sup>71</sup> írjuk fel a vizsgált tánc szerkezeti képletét. Bizonyos jelentéktelen módosítások azonban szükségessé válnak a képlet felírási módjában, mert ezzel áttekinthetőbbé tesszük a képletet, illetve a tánc speciális sajátosságainak megfelelően alkalmazzuk azt. A változtatások a következők:

Tekintve, hogy a tánc kísérőzenéjének egyetlen dallama viszonylag hosszú, de egymástól világosan elkülöníthető, csaknem önállóan tartható dallami egységekből tevődik össze, ezeket, mint önálló dallamokat tüntetjük fel. A nagybetűk ezeket az önálló részeket jelölik. Ezzel a képlet a dallam felépítését is tükrözi (AABCC). A kisbetűk használata tekintetében is bizonyos egyszerűsítést végzünk, ugyanis az egyéb táncoknál lényeges, dallamszakaszokon belüli koreográfiai tagolódás e táncban nem látszik lényegesnek, s éppen ezért nem tartjuk fontosnak a minden + jel utáni újra előlről kezdett betűzést. Ezzel az egész táncfolyamat alkotóelemeinek azonossága vagy különbözősége csupán a kisbetűk alapján is leolvasható. Nem tartjuk azonban fölöslegesnek a könnyebb áttekinthetőség kedvéért a képlet alatt elhelyezett periódusjelek használatát sem.

A fentiek előrebocsátásával a lakócsai csizmaverős öt adatközlő által előadott, közölt változatának szerkezeti képlete a következő:

<sup>71</sup> Martin György és Pesovár Ernő *i. m.* (Szerkezeti elemzés.) 221—224. old.



a: 2 <sup>2</sup>/<sub>4</sub>

1 ♪  $A_1(\overset{1}{a} \overset{1}{a}) - A_2(\overset{1}{b} \overset{1}{b}) - B(\overset{1}{a} \overset{1}{a} \overset{1}{c} \overset{1}{d} \overset{1}{d}) - C_1(\overset{1}{d} \overset{1}{d}) - C_2(\overset{1}{d} \overset{1}{d}) - A_1(\overset{1}{d} \overset{1}{d}) -$

2 ♪  $A_1(\overset{1}{a} \overset{1}{a}) - A_2(\overset{1}{a} \overset{1}{a}) - B(\overset{1}{b} \overset{1}{b} \overset{1}{c} \overset{1}{d} \overset{1}{d}) - C_1(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_2(\overset{1}{d} \overset{1}{d}) - A_1(\overset{1}{c} \overset{1}{d}) -$

3 ♪  $A_1(\overset{1}{a} \overset{1}{a}) - A_2(\overset{1}{a} \overset{1}{a}) - B(\overset{1}{b} \overset{1}{b} \overset{1}{b} \overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_1(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_2(\overset{1}{c} \overset{1}{a}) - A_1(\overset{1}{a} \overset{1}{a}) -$

4 ♪  $A_1(\overset{1}{a} \overset{1}{a}) - A_2(\overset{1}{b} \overset{1}{b}) - B(\overset{1}{b} \overset{1}{b} \overset{1}{b} \overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_1(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_2(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - A_1(\overset{1}{a} \overset{1}{c}) -$

5 ♪  $A_1(\overset{1}{a} \overset{1}{a}) - A_2(\overset{1}{b} \overset{1}{b}) - B(\overset{1}{b} \overset{1}{b} \overset{1}{b} \overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_1(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_2(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - A_1(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) -$

1 ♪  $-A_2(\overset{1}{d} \overset{1}{d}) - B(\overset{1}{c} \overset{1}{d} \overset{1}{d} \overset{1}{d} \overset{1}{d}) - C_1(\overset{1}{d} \overset{1}{d}) - C_2(\overset{1}{d} \overset{1}{d}) - \dots$

2 ♪  $-A_2(\overset{1}{d} \overset{1}{c}) - B(\overset{1}{c} \overset{1}{d} \overset{1}{d} \overset{1}{d} \overset{1}{d}) - C_1(\overset{1}{d} \overset{1}{d}) - C_2(\overset{1}{d} \overset{1}{d}) - \dots$

3 ♪  $-A_2(\overset{1}{a} \overset{1}{a}) - B(\overset{1}{a} \overset{1}{c} \overset{1}{c} \overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_1(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_2(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - \dots$

4 ♪  $-A_2(\overset{1}{b} \overset{1}{b}) - B(\overset{1}{c} \overset{1}{c} \overset{1}{c} \overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_1(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_2(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - \dots$

5 ♪  $-A_2(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - B(\overset{1}{b} \overset{1}{d} \overset{1}{d} \overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_1(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - C_2(\overset{1}{c} \overset{1}{c}) - \dots$



A szerkezeti elemzés során vizsgálati szempontjaink a következők: Foglalkozunk 1. a motívumsorok meghatározásával, az egységek határainak konkrét kijelölésével, 2. a motívumsorok elhatárolódásának módjaival, 3. a motívumsorok összetételével, 4. terjedelmével, 5. a táncbeli és zenei egységek illeszkedésével, viszonyával. Ezután rátérünk a tánc legnagyobb egységeinek, 6. a szakaszoknak meghatározására, 7. belső szerkezetük vizsgálatára, s végül pedig a szakaszokon túlmenően 8. átfogóan foglalkozunk a tánc felépítésének kérdésével.

1. Figyelembe véve a formai elemzésekben eddig használatos<sup>72</sup> *motívumsor-meghatározásokat*, ki kell emelnünk belőlük a számunkra legfontosabb mozzanatokot, nevezetesen: a táncon belül motívumsornak tekintjük azokat a motívumnál nagyobb formai egységeket, melyek viszonylagosan egynemű motívumanyagból épülnek fel, melyek világosan elhatárolódnak lényeges formai tényezők segítségével (ritmikai, mozdulati stb.) az őt követőktől. Motívumsoroknak kell továbbá tekintetnünk azokat az egységeket is, melyek ugyan motívumtartalom és elhatároló tényezők alapján tulajdonképpen külön egységekként tekinthetők, azonban rövid terjedelmük miatt a velük kapcsolatban levő rövidebb vagy hosszabb motívumsorhoz csatlakoznak. Az utóbbi esetekben a motívumsor határát részben a tánc folyamán többször visszatérő, variált ismétlődések alapján, részben pedig a többi motívumsorok átlagos terjedelmének figyelembevételével határoztuk meg.

Az 1. férfi táncának motívumsorai a következők: 1—4. ütem; 5—8. ü.; 9—12. ü.; 13—34. ü.; 35—51. ü.

A 2. férfi motívumsorai: 1—8. ü.; 9—12. ü.; 13—18. ü.; 19—26. ü.; 27—32. ü.; 33—51. ü.

A 3. férfi motívumsorai: 1—8. ü.; 9—14. ü.; 15—24. ü.; 25—36. ü.; 37—51. ü.

A 4. férfi motívumsorai: 1—6. ü.; 7—14. ü.; 15—25. ü.; 26—30. ü.; 31—35. ü.; 36—51. ü.

Az 5. férfi motívumsorai: 1—4. ü.; 5—14. ü.; 15—34. ü.; 35—40. ü.; 41—51. ü.

(Megjegyzés: A motívumsorok határai nem mindig vágnak egybe ütemhatárokkal. A felsorolásban eltekintettünk a motívumsorok töredékütemekig részletező, pontos határolásától.)

2. A táncban előforduló *motívumsorok elhatárolódását*, a motívumsorok kapcsolódásának a módjait két fő típusba sorolhatjuk:

A) Az első tagolódási mód, az ún. *cezuras elhatárolódás*<sup>73</sup> a vizsgált táncanyagban meglehetősen gyakori. Ebben az esetben a motívumsorok kapcsolódása a legegyszerűbb, mégpedig egy meghatározott mozgásanyagú motívumsorozatból

<sup>72</sup> Szentpál Olga *i. m.* 6. old. és Martin György és Pesovár Ernő *i. m.* 219—220. old.

<sup>73</sup> Martin György és Pesovár Ernő *i. m.* 217—219. old.



álló motívumsor végén semminemű elhatároló tényezőt (sem ritmikában, sem dinamikában, sem mozgásban) nem találunk — tehát a motívumsor nyílt — és a következő egyszerűen folyamatosan kapcsolódik hozzá. Az új motívumsor kezdését tehát egyszerűen az új minőségű anyag megjelenése jelöli minden egyéb tagolótényező nélkül. Ilyet tapasztalhatunk a 3. férfi 19. és 20. motívuma közötti sorváltásnál, a 4. férfi 17. és 18. motívuma között, a 19. és 20. motívuma, valamint az 5. férfi 8. és 9. motívuma között. (Az első idézett motívumszám az előző sor utolsó, a második szám pedig a következő sor első tagját jelenti.) Utolsó idézett példánk egyszersmind átmeneti esetként fogható fel a második kategória felé.

B) A motívumsorok kapcsolódásának, illetve alaki önállóságának másik, a táncra jellemző, leggyakoribb típusa az egymásba olvadó, szorosan összekapcsolódó, éppen ezért a mesterséges szétválasztás után teljesen nyílnak ható motívumsorok. A kapcsolódásnak ezen a típusán belül többféle végrehajtási módozat lehetséges. A motívumsorok egymásba kötődésének módjai szerint tanulságos részletezni az anyagban előforduló lehetőségeket:

a) A kapcsolódás legszorosabb módjának azokat az eseteket tekintjük, amikor az első motívumsor jellemző mozgássajátságai a következőével egy motívumon belül jelentkeznek oly módon, hogy a motívum egyik felét tulajdonképpen az egyik, a másik felét pedig a következő motívumsorhoz kellene számítanunk. Nyilvánvaló tehát, hogy ezekben az esetekben a motívumsorok kapcsolata igen szoros, éles határt vonni köztük nem lehet, hiszen mindkét motívumsor mozgásanyagából összetevődő, kötőfunkciójú motívumvariáns képez szétválaszthatatlan kapcsolatot a két sor között. A vizsgált táncanyagban ilyen motívumsorhatárokon levő, átvezető motívumokat minden táncos anyagában találunk: 1. férfi 7. motívuma, 2. férfi 9. mot., 3. férfi 7. és 30., 4. férfi 11. és 21. mot., 5. férfi 9. és 22. motívumai.

b) A kapcsolódás másik lazább, és a táncalkotási folyamat elemzése szempontjából igen jelentős módjának azokat a — táncunkban szórványosan előforduló eseteket kell tartanunk, melyeket az álzárlat<sup>74</sup> fogalmi körébe utalhatunk. Ilyenkor egy meghatározott mozgáskincsű motívumsor utolsó tagja határozott zárlatot képez, s ezzel egy önmagában zárt motívumsort alkot. Ritmikai szempontból határozott zárásnak tekintendő, sőt mozgás szempontjából is, mert az előzőkhöz képest új, másfajta mozgásanyagot hoz, mely fokozott dinamikájával különösen alkalmas a zárás funkciójára (pl. rugózás után bokázó, bokázó után csapás, csapás után taps). A határozott ritmikai zárás a zárómotívumot kétségtelenül az előző motívumsorhoz kapcsolja. Azonban ezek a zárlatok mozgásanyagukban előlegezik a következő motívumsor domináns mozdulatkincsét. Az előző kategóriától tehát nem a mozgástényezők alapján válik el (mert e szem-

<sup>74</sup> Lásd 73. sz. jegyzetet.



pontból tulajdonképpen ugyanaz történik), hanem ritmikája miatt. Ezek a ritmikai záratok kétségkívül a zene hatására jönnek létre. A vizsgált táncanyagban három esetben találkozunk ezzel a kapcsolási móddal: a 2. férfi 13. motívuma, a 3. férfi 12. motívuma, és az 5. férfi 3. motívuma. (A megjelölt motívumok az első motívumsor utolsó tagjai, záratai.)

3. *A motívumsorok összetétele* szempontjából megkülönböztetünk homogén és heterogén motívumanyagból összetevődő motívumsorokat.

a) Homogének:

1. férfi 1., 2. és 3. motívumsora
2. férfi 1., 2. motívumsora
3. férfi összes motívumsora
4. férfi 3., 5., 6. motívumsora
5. férfi 1., 2., 3., 5. motívumsora

b) Heterogének:

1. férfi 4., 5. motívumsora
2. férfi 3., 4., 5., 6. motívumsora
4. férfi 1., 2., 4. motívumsora
5. férfi 4. motívumsora

4. *A motívumsorok terjedelme* lehet rövid vagy hosszú. Vannak 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11 ütem terjedelműek. Az egész táncra inkább a rövid motívumsorok (4—8 ütem) jellemzőek. Ilyen összesen 16 fordul elő a táncban. A hosszú motívumsorok számaránya azonban szintén jelentős (10—22 ütemig), összesen 11 esetben fordulnak elő. Az egyes táncosok anyagán belül következőképp oszlik meg a rövid és hosszú motívumsorok aránya: (rövid: hosszú) 1. férfi: 3: 2, 2. férfi: 5: 1, 3. férfi: 2: 3, 4. férfi: 4: 2, 5. férfi: 2: 3.

A motívumsorok egymáshoz viszonyított terjedelmét vizsgálva egy-egy táncos táncán belül találunk izopodikus és heteropodikus sorokat. A szó szoros értelmében izopodikus sorokról egyetlen táncos esetében sem beszélhetünk, vagyis az összes motívumsor figyelembe véve az egész táncon végigvonuló izopodikus sorokat nem találunk. Részleges izopódiáról azonban néhány esetben beszélhetünk. Az első férfi esetében pl. három egymást követő motívumsor izopodikus (4—4—4 ütem). Hozzávetőleges izopódia mutatkozik azokban az esetekben, amikor a motívumsorok terjedelmének arányai nem pontosan, hanem csak bizonyos ingadozásokkal felelnek meg egymásnak. Ilyet tapasztalhatunk pl. a 2. férfi első öt motívumsora esetében. Itt 8—4—6—8—6 ütemes sorok követik egymást, terjedelemben néhány ütemes ingadozásokkal. Az ilyen eseteket azonban az izopódiára való törekvés, a sorok egymáshoz való terjedelembeli igazodásának törekvéseként foghatjuk fel és feltétlenül az azonos terjedelmű zenei egységek kiegyenlítő hatásának kell tulajdonítanunk.



5. A szerkezeti vizsgálat lényeges összetevőjeként vizsgálnunk kell a *tánc és zene összefüggéseit*, nevezetesen, hogy a tánc és zene egységei között milyen mértékű fedéseket találunk. Lényegében arra vagyunk tehát kíváncsiak, hogy a motívumsorok az előzőkben már vázolt határolódási esetei közül melyiket milyen mértékben használják ki az egyes táncosok a zenéhez alkalmazkodva. A felsorolt határolódási esetek közül a cezuras (A) és az álzárlatos (B/b) motívumhatárolódási módok jöhetnek számításba, mivel a B/a lehetőség sohasem jelenthet éles, egyértelmű tagolódást.

A motívumsorok váltásának pontjait összevetve zenei egységek (sorok, szakaszok) határpontjaival, az öt táncos anyagában összesen 13 esetben találunk zenei egység határával egybevágó motívumsorhatárokat. 17 esetben viszont a motívumsor váltások pontjai bizonytalanul vagy egyáltalán nem esnek egybe zenei határokkal. Az egyes táncosok szerint részletezve, a zenével egybevágó és a zenei határt figyelembe nem vevő sorváltási pontok arányai a következők: 1. férfi: 3: 3; 2. férfi: 4: 5; 3. férfi: 2: 2; 4. férfi: 1: 5; 5. férfi: 3: 2. (A fenti találkozások mennyiségi áttekintése a szerkezeti képlet alapján könnyen ellenőrizhető, ezért eltekintünk a megfelelő pontos hivatkozásoktól.)

Az idézett arányok mind az egész tánc, mind pedig az egyes adatközlők motívumsorainak zenéhez való viszonyát jól kifejezik. A motívumsorok zenéhez való alkalmazkodása a táncban alkalmoszerű ugyan, de elég gyakori, tehát az általában minden táncról elmondható törvényszerűség (a zenéhez való alkalmazkodási törekvés) elég nagymértékben realizálódik. Ezt azonban az egyes táncosok tánckésztségüknek, képességüknek megfelelően hajtják végre, mint azt az idézett arányok mutatják.

A zenéhez való igazodás kérdését azonban a motívumsorok határainak zenei tagolódással való egybevágásán kívül más szempontokból is vizsgálnunk kell. Az egyes motívumsorokon belül is találunk néhány esetben olyan kisebb jelentőségű ritmikai, dinamikai vagy mozdulati változásokat is, melyek határozottan arra utalnak, hogy a táncos a zene tagolódási határaihoz alkalmazkodni igyekszik, még a motívumsoron belül is. Ezt tapasztalhatjuk pl. a második férfi táncában (2. mot.).

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül tánc és zene viszonyának meghatározásánál azt sem, hogy a motívumsorokon belül az egyes motívumok párhuzamosan vagy kereszteződve haladnak a legkisebb zenei egységekhez, az ütemekhez képest. A következő felsorolás táncosonként mutatja be a motívumkincs elhelyezkedését a zenei ütemekhez képest. (Az első szám a zenei ütemekkel egybevágó, a második pedig a keresztező motívumok mennyiségét jelöli, az utánuk következő harmadik szám pedig az ütemekkel párhuzamosan futó motívumok százalékos arányát jelöli az illető táncos teljes motívumkincsében.)



1. férfi: 20: 14 60 %
2. férfi: 30: 9 76 %
3. férfi: 30: 8 80 %
4. férfi: 21: 12 63 %
5. férfi: 27: 0 100 %

6. A formai elemzések *szakaszmeghatározásainak*<sup>75</sup> számunkra lényeges mozzanatát kiemelve táncunkban legjelentősebb szerepet a koreográfiai viszonylat (összefogózás változás) megváltozásának tulajdonítunk, mivel ez döntően meghatározza a tánc felépítését, a legnagyobb egységek, a szakaszok mozgáskincsét. Ezeknek az egységeknek funkciója más és más a táncfolyamaton belül. Az alapvető szakaszhatároló tehát az összefogódzás, illetve ennek feloldása. Ettől függően az öt táncos táncában összesen 14 szakaszt állapíthatunk meg. Egyenként áttekintve: 1. férfi: két szakasz (1—6 ütem; 7—26 ü.), 2. férfi: két szakasz (1—6 ü. és 7—26 ü.), 3. férfi: négy szakasz (1—7 ü., 8—12 ü., 13—18, 19—26 ü.), 4. férfi: négy szakasz (1—7 ü., 8—13 ü., 14—18 ü., 19—26 ü.), 5. férfi: két szakasz (1—7 ütem, 8—26 ütem).

7. A szakaszok *belső szerkezetét* annak alapján vizsgáljuk, hogy hány motívumsorból tevődnek össze.

A) Egy motívumsorból álló szakaszok: a 3. férfi: 2., 3., 4. szakasza és a 4. férfi: 2. és 4. szakasza. Szerkezeti képlete: A.

B) Két motívumsorból álló szakaszokat találunk minden táncosunk anyagában. Ezek a szakaszok azonban a sorok egymáshoz viszonyított tartalma szempontjából különbözők lehetnek.

a) Ismétlődő sorokból összetevődő szakasz (AA): első férfi 2. szakasza és 4. férfi első szakasza.

b) Különböző sorokból összetevődő szakasz (AB): a 2. férfi első szakasza, a 3. férfi első szakasza, 4. férfi harmadik szakasza és az 5. férfi első szakasza.

C) A két ízben előforduló három motívumsoros szakaszunk visszatérő architektonikus szerkezetű (ABA). Ilyen az első férfi első szakasza, és az 5. férfi második szakasza.

D) Végül egyetlen négy motívumsorból álló szakaszunk ismétlődő szerkezetű (AAAA). Ilyen a 2. férfi táncának második szakasza.

A szakaszok belső szerkezetére vonatkozóan általánosságban annyit állapíthatunk meg, hogy a hosszú, nagyterjedelmű szakaszok tagolódnak több motívumsorra, míg a rövidebbek kevesebb motívumsorból tevődnek össze. A hosszabb, összetettebb szakaszok inkább a jobb táncosok táncára jellemzőek (1., 2., 5. férfi), míg a rövidebb, kevésbé összetett szerkezetű szakaszok a gyengébb táncosokat jellemzik.

<sup>75</sup> Martin György és Pesovár Ernő *i. m.* 220—221. old.; Szentpál Olga *i. m.* 7. old.



8. Befejezésképp vizsgálunk kell átfogóan az egész *táncfolyamat felépítését*, mely a szakaszok mennyiségének és egymáshoz viszonyított tartalmának áttekintéséből adódik. Ennek kapcsán az egyes szakaszok táncfolyamatban betöltött funkcióját is érintenünk kell. A vizsgált anyagban megkülönböztethetünk:

A) kétszakaszos táncfolyamatot. Ezekben az esetekben az első rövid szakaszt aránytalanul hosszú második szakasz követi (1., 2., 5. férfi tánca).

B) Négyszakaszos táncfolyamat esetében négy, terjedelem tekintetében hozzávetőleges egyensúlyban levő, közepes hosszúságú szakaszt találunk (3., 4. férfi tánca).

Öt táncosunk közölt táncfolyamatai lényegében kétféle szakaszból tevődnek össze. Egy vállon összefogódzással járt, csupán lábbal figurázó, kisebblendületű szakaszból, valamint egy összefogódzás nélkül járt, dinamikusabb tapsoló és csapásoló mozdulatokból összetevődő szakaszból. A tánc tulajdonképpen gerincét, leglényegesebb alkotó elemét az utóbbi csapásoló szakaszok alkotják, az összefogódzással járt rész pedig a tánc másodlagos, különböző funkciókban szereplő alkatrésze. Így a tánc elején e szakasz kifejezetten bevezető funkciójú, visszatérésekor pihenő, illetőleg átvezető szerepe van egy nagyobb erő kifejtést igénylő csapásoló gerinc-szakasz után. Az 1., 2. és 5. férfi táncfolyamatainak teljes kifejlése a közölt részből nem látszik világosan.<sup>76</sup> A helyszíni megfigyelés és a többi rendelkezésünkre álló filmre vett változat alapján azonban az első rövid bevezető szakasz a második hosszú gerinc-szakasz után pihentetés —, átvezetésként visszatér, hogy újra bevezesse a csapásoló részt. A 3. és 4. gyengébb táncosnál a táncfolyamat teljes kifejlődése lényegesen rövidebb idő alatt (a közölt részen belül) megy végbe. Ennek nyilvánvaló oka az, hogy e két gyengébb tánckészsgű adatközlőnk nem bánik olyan fölényesen a gerincszakaszokat alkotó motívumkinccsel, mint másik három társa, s emiatt rövid időtartamú szakaszokat képesek csak létrehozni.

Lényegében azonban mind az öt táncos táncában ugyanaz a szerkezeti elv érvényesül nagy vonalakban: egy bevezető, pihenő, kötő funkciójú, rugózó, bokázó motívumsorokból összetevődő szakasz váltakozása egy figurázó, tapsoló, csapásoló mozgásanyagú gerinc-szakasszal.

## 2. A tánc szerkezeti sajátosságainak kapcsolata a délszláv és magyar tánckinccsel

Tánc típusunk szerkezeti sajátosságainak összehasonlítását a délszláv és magyar táncanyaggal négy fő szempont szerint kívánjuk elvégezni.

<sup>76</sup> Technikai okokból (rugós filmfelvevőgép) a filmfelvétel alkalmával a táncot teljes folyamatban nem volt módunk filmre venni, csupán viszonylag rövid (kb. 60 ütemes), kiragadott részleteit a teljes táncfolyamatoknak.



A) A motívumkincs konkrét összehasonlításán túlmenően most elvonatkoztatva, a tánc egész struktúrája szempontjából kell foglalkoznunk a motívumokkal, még pedig két szempontból:

a) Röviden érintjük csak a motívumkincs szerkezeti állapotának kérdését. A motívumkincs fentebb meghatározott két rétege szerkezeti fejlettségében különbözik egymástól. Így a többi lakócsai táncokkal és általában a délszláv anyaggal érintkező első motívumréteg szerkezeti rendkívül egyszerű, túlnyomórészt gyökérmotívum. A motívumkincs másik, a magyar táncanyaggal érintkező rétege viszont szerkezeti fejlettebb, ezekben a bővítés és az összetétel útján történő motívumalkotás módjait szemlélhetjük.

Az első réteg fejlődési fokán áll eddigi ismereteink szerint az általunk áttanulmányozott délszláv anyag túlnyomó része, valamint a magyar anyag legrégebbi rétege, a dunántúli területekre általában jellemző ugrós típus, illetve ennek egyik altípusa a somogyi eszköznélküli „kanásztánc” vagy „verbunk”.

A motívumkincs második rétege viszont szerkezeti szempontból a somogyi kanásztáncnál már fejlettebb tánc típusaink motívumkincsének állapotát közelíti meg (verbunk típusú férfitáncaink, legényes, cigánytánc).

b) A tánc szerkezeti vizsgálatának egyik fontos összetevője a motívumkincs gazdagsága.<sup>77</sup> Egy egy táncváltozat vagy tánc típus struktúrája nyilvánvalóan elsődlegesen függ attól, hogy a motívumok minőségileg hányfélék. A motívumkincs gazdagsága vagy szegénysége nem elsősorban egyénenként, hanem bizonyos típusonként, altípusonként változik. A lakócsai csizmaverős ilyen szempontú vizsgálata és más táncokkal való összevetése alapján azt mondhatjuk, hogy e tekintetben táncunk a fejlettebb, gazdagabb motívumkincsű táncok kategóriájába tartozik.

Az ismert délszláv anyag, valamint legarchaikusabb magyar tánc típusaink motívumgazdagságban alatta maradnak a vizsgált táncnak. Motívumgazdagság szempontjából a csizmaverős a magyarországi férfitáncok verbunk rétegéhez áll közel. Mindegyik táncosunk legalább öt különböző motívumtípusból építi fel táncát. Ez a motívummennyiség kb. egybevág a verbunk típusú férfitáncok, fejlettebb csárdások és a cigánytáncok előadójának motívummennyiségével.

Összefoglalva az elmondottakat megállapíthatjuk, hogy a lakócsai csizmaverős szerkezete kizárólag a motívumkincs szempontjából vizsgálva lényeges vonásokban különbözik a délszláv, valamint a közvetlenül érintkező somogyi magyar anyagtól, és egy más, földrajzilag távolabb fekvő fejlettebb magyarországi táncanyaggal mutat hasonlóságot.

B) A szerkezeti vizsgálat és összehasonlítás második pontjaként a motívumsor sajátosságaival kívánunk foglalkozni, mégpedig határolódásuk, összetételük és terjedelmük kérdésével.

<sup>77</sup> Martin György és Pesovár Ernő i. m. 232. old.



a) A tánc motívumsorainak nyílt elhatárolódása (cezurás, egymásbakapcsolódó és álzáratos) a nagymértékben kötetlen táncok kezdeti fejlődési fokának felel meg. E szempontból viszont éppen a somogyi kanásztánc sajátosságaihoz áll közel. Bár az átnézett délszláv anyagban is túlnyomórészt nyílt motívumsorokat találunk, itt a táncok kötöttségénél fogva inkább az egyszerű cezurás és nem az egymásbakapcsolódó és álzáratos motívumsorok mondhatók általánosnak. A fejlettebb szerkezetű férfitáncainkra jellemző, zárt motívumsorok úgyszólván teljesen hiányoznak a vizsgált tánc típusból.

b) A motívumsorok összetételére jellemző homogén sorszerkesztést az egyszerűbb szerkezetű táncokban, mind a somogyi kanásztáncban, mind pedig a délszláv anyag nagyrésztében megtaláljuk. Az ugyancsak jelentős számarányú heterogén motívumsorok azonban az előbbieknél fejlettebb sorszerkesztésről tanúskodnak.

c) A motívumsorok terjedelme szempontjából szintén lényeges eltéréseket tapasztalunk a délszláv anyagtól, ugyanis táncunkban a rövid, néhány ütemes motívumsorok dominálnak, míg az előbbire a hosszúak jellemzők inkább. E szempontból a somogyi kanásztánc közepesen hosszú motívumsoraival, mintegy átmeneti fokot képvisel.

A nagymértékben kötetlen táncok kezdeti fejlődési fokát képviselő ugrós típus esetében, bár törekvést tapasztalunk a motívumsorok izopódiájára,<sup>78</sup> de ez a statisztikai arányok tanúságai szerint csak igen kismértékben realizálódik, addig vizsgált tánc típusunk esetében az arány lényegesen kedvezőbb.

Összefoglalva az elmondottakat megállapíthatjuk, hogy a lakócsai csizma-verős szerkezete a motívumsorok szempontjából lényegesen eltér a végig összefogózással járt, kötött délszláv kólók motívumsoraitól és a nagymértékben kötetlen férfitáncok kezdeti fejlődési fokán áll, de több szempontból túlhaladja a somogyi kanásztánc fejlettségi fokát.

C) Tánc és zene összefüggése szempontjából táncunk ismét a nagymértékben rögtönzött táncok egyszerűbb, kezdetlegesebb fejlettségi fokán áll. A kötött délszláv tánc kincsre jellemző tánc és zenebeli egységek következetes fedése táncunkból hiányzik. A rögtönzött táncokra jellemző kádenciaingadozás<sup>79</sup> elég nagymértékűnek mondható, s hasonlónak a már többször említett ugrós-kanásztánc típus ilyen természetű sajátosságaihoz. A rendszeres, szabályszerűen kiegyenlítő ütemtörés azonban (páratlan ritmusú motívumok miatt) itt nem esetleges véletlen jelenségnek látszik, mint a somogyi kanásztáncnál, hanem következetesen ismétlődő jellemző sajátásnak, mint a magyarországi cigánytáncok sok változatánál, valamint az erdélyi legényeseknél.

<sup>78</sup> Pesovár Ernő *i. m.* 58. old.

<sup>79</sup> Martin György és Pesovár Ernő *i. m.* 231. old.



D) A szerkezeti hasonlítás utolsó, legátfogóbb fázisaként foglalkozunk a szakaszok szerkezetével és egymásutánjával s ezzel elérkeztünk a táncfolyamat legáltalánosabb szerkezeti sajátosságainak hasonlításához.

a) A szakaszok belső szerkezete alapján ismét jelentős különbségeket tapasztalunk a délszláv anyaggal való összehasonlításban. Az egy motívumsorból összetevődő szakaszszerkezet a délszláv anyagra elsősorban jellemző, s bár táncunkban természetesen megtalálható, de kisebb arányban mint a domináló két, három és négysoros szakaszok. Az előforduló szakaszösszetételek közül az *AB* és az *ABA*, valamint az *AAA* a somogyi verbunkanyagban uralkodó vagy legalábbis mellékes jelentőséggel szintén jelen vannak. Az *A* és *AAAA* azonban a somogyi anyagban szórványos jelentőségűek és inkább a tánc típus (ugrós) kelet-dunántúli dunamenti változataira, valamint a délszláv táncanyagra jellemzőek.

b) A szakaszok egymásutánja, konkrétabban mozgástartalmuknak következő ismétlődése (bevezető lábfigurák, taps, csapás) már a mozgásanyag természeténél fogva is, teljesen elüt a délszláv táncok sajátosságaitól, s csak olyanfajta közösséget találunk, hogy a pihenő és intenzívebben figurázó táncrészek váltakozása ott is megvan. A csapások tartalmazó dunántúli magyar anyag jórésze azonban nem olyan funkcióval és nem olyan sorrendben alkalmazza ezt a mozgásanyagot, mint a lakócsai csizmaverős. Az említett dél-dunántúli anyagban a csapás inkább díszítő, legfeljebb rövid motívumsoralkotó mozgásanyag, míg táncunkban fő, hosszú motívumsorokat alkotó gerincmozgásanyag. A bevezető lábfiguráktól a csapásokhoz átvezető tapsos rész meglelte és következetesnek látszó, szinte kötött sorrendje a dél-dunántúli anyagban ismeretlen. Távolabbi területek anyagában azonban ezt a szerkesztési elvet szinte azonosan megtaláljuk. Így elsősorban a felsőtiszavidéki csapásoló karéjverbunkokban, részben a rábaközi körverbunkokban és sokkal összetettebben, bonyolultabban, más szerkezeti elvek kereszteződésével és keveredésével a cigánytáncokban és erdélyi legényesekben is.

Összefoglalva az elmondottakat megállapíthatjuk, hogy a tánc nagyobb egyégeinek, a szakaszoknak szerkezete elválík a délszláv tánc kincstől, a többsoros szakasz szerkezeti formák az egyszerűbb szerkezetű magyar anyaghoz közelítenek, a szakaszt összetevő mozgásanyag egymásutánjának következetessége pedig a fejlettebb szerkezetű magyar tánc típusok hasonló sajátosságaihoz asszociálható.

### C) *A tánc interetnikus kapcsolatainak összefoglalása*

A vizsgált tánc típus minden összetevőjét, tehát funkcionális zenei és formai sajátosságait számbavéve meg kell állapítanunk, hogy a lakócsai horvátok csizmaverős tánca két, a történelem folyamán együttélő nép tánc kultúrájának egymásra-



hatásából, összeolvadásából jött létre, a délszláv és a magyar tánckincs érintkezésének sajátos produktumaként.

Esetünkben egy tánc típuson belül szemlélhetjük a két alapvetően ellentétes természetű szerkezeti koncepció érvényesülését, sajátos ötvöződését. A délszláv s a balkáni anyagra jellemző állandó összefogózás miatti egyöntetűség kényszere, motívumkincsbeli és szerkezeti kötöttség sajátosan keveredik a magyar táncanyag szerkesztésében és motívumkincsében mutatkozó állandó összefogódzás nélküli táncolás nagymértékű kötetlenségével. A jellegzetesen délszláv zenére járt tánc motívumkincse két, különböző sajátosságokkal rendelkező anyagból tevődik össze, s képez szerves egységet.

A vizsgált tánc típus kialakulását kétféleképpen foghatjuk fel: vagy egy délszláv kólótípusba behatoló, arra ráépülő, annak eredeti sajátosságait megbontó magyar hatásként, vagy pedig egy magyar tánc típus asszimilált, nagymértékben átalakított formájaként.

A továbbiakban számunkra fontos kérdés az, hogy a magyar tánckincs mely rétegéhez, ezen belül melyik típusához vagy táji altípusához kapcsolódik a lakócsai csizmaverős. A részletelemzések különös módon nem a területileg közel fekvő mai déldunántúli magyar férfitánc típusokkal (kanásztánc, ugrós) való közvetlen kapcsolatokra utalnak, hanem távolabbi területek szintén régies, de a déldunántúlinál fejlettebb motívumkincsű és szerkezetű férfitáncokkal való hasonlóságra hívják fel figyelmünket (verbunk, körverbunk, legényes).

A dél-dunántúli tánckincsben invariánsként jelentkező fejlettebb férfitánc típus meglétére kétféle magyarázat, illetve feltevés kínálkozik:

1. Felfoghatjuk a Dél-dunántúlon valamilyen oknál fogva már kipusztult fejlettebb magyar férfitáncok maradványának, melyet asszimilált formában a nemzetiségeinknél általában megmutatkozó átvevő és konzerváló készség őrzött meg számunkra.<sup>80</sup>

2. Számolhatunk másrészt a cigányság közvetítő szerepével, melynek segítségével, esetleg tőlük való átvételként terjedhetett el a drávamenti horvátoknál.

Ez utóbbi feltevést látszik támogatni az a tény, hogy a déldunántúli cigányság tánckincsének motívumanyaga is (mint általában az ország más területén élő cigányoké is) részben kapcsolódik tánc típusunkhoz. Ellene szól azonban a cigány-

<sup>80</sup> Népzenei vonatkozásban lásd Bartók Béla megállapításait a muraközi horvátok népzenejével kapcsolatban. Bartók Béla, *Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje*. Bp. é. n. 32–33. old.



ság s a különböző velük együtt élő népek kultúrájának viszonya, mely szerint a cigányság kultúrájában az átvételt (bizonyosfokú asszimilálást) és a konzerváló erőt tapasztalhatjuk inkább s e népek hatását a cigányságra, nem pedig fordítva.

Első feltevésünk bizonyítását néhány, a dél-dunántúli magyar táncanyaggal kapcsolatos, eddig fel nem vetődött, tisztázatlan kérdés megoldása nagymértékben elősegíthetné, mégpedig: a déldunántúli régiesnek mutakozó kanásztánc-ugrós típus esetleges másodlagos primitivitásának kérdése, valamint az egész magyar nyelvterületen meglevő verbunk típus hiányának magyarázata Dél-Dunántúlon.

#### *IV. A magyar és délszláv táncanyag érintkezésének módjai és főbb csomópontjai*

Befejezésül röviden érintenünk kell a magyar és délszláv tánc kincs kölcsönhatásait a vizsgált tánc típus kapcsolatain túlmenően, nagyobb vonalakban, általánosságban is. Az interetnikus kapcsolatok főbb csomópontjainak felvázolásával célunk az, hogy a kelet-európai összehasonlító néptánc kutatás számára kijelöljük azokat a soronkövetkező feladatokat, melyeket a magyar és a balkáni tánc kincs kapcsolatainak részletekbe menő feltárása érdekében a közeljövőben el kell végezni.

Ha figyelembe vesszük a magyar és balkáni (elsősorban délszláv) tánc kincs közötti alapvető különbségeket, feltételezhetjük, hogy e két anyag természetének alapvető különbözősége következtében kölcsönhatásról alig beszélhetünk. A délszláv, illetőleg balkáni tánc anyag első pillantásra legszembetűnőbb szerkezeti, szociotípusbeli, formációszerinti jegyei (körben vagy karéjban, összefogózva, csoportosan járt kötött táncok, a magános és páros kötetlen táncok hiánya, illetőleg elenyészően csekély száma) annyira eltérnek a magyar (és vele együtt a szlovák, lengyel, erdélyi román, ukrán) anyagéitól (magánosan vagy párosan járt kötetlen táncok, s kevés összefogózva járt, félkötött csoportos körtánc), hogy az összehasonlítás látszólag a balkáni anyaggal bizonyulhat legkevésbé eredményesnek. E nagyvonalakban igaz, de a részletek figyelembevétele nélkül mégis felületes szemléletmód kiküszöbölésére a következőkben azokat a magyar tánc típusokat kívánjuk szemügyre venni, melyek néhány ponton formai sajátosságaik tekintetében érintkezést mutatnak hazánk déli területein a balkáni, közelebből a délszláv tánc anyaggal.

Bartók Bélának a népzenei kölcsönhatás módjaira, fokozataira vonatkozó megállapításait<sup>81</sup> a tánc területére alkalmazva a következőkben sorolhatjuk fel: 1. Bizonyos tánc típusok nagyjából hű átvétele zenei és formai szempontból egyaránt; 2. Az átvett tánc típusokon lényegtelen változás mutatkozik; 3. Az át-

<sup>81</sup> Bartók Béla *i. m.* 7. old.



vett tánc típusok lényeges átalakuláson mennek keresztül az átvevő népnél; 4. Csupán bizonyos zenei vagy formai sajátosságok részleteinek átvétele és beépítése a saját tánc kincsbe.

Eddigi ismereteink szerint a magyar és délszláv tánc kincs érintkezésének, kölcsönhatásának első és második módozatára csak elvétve találunk adatokat mindkét részről. Figyelman kívül hagyhatjuk az olyan eseteket, mint a Kelet-Európa-szerte elterjedt, polgári, német eredetű, nálunk fenyegetős néven, a bánáti délszlávoknál grabac néven ismert párostáncot, melyek minden valószínűség szerint a nyugatról felénk áramló polgári divathullámok hatásaként találhatók meg mindkét anyagban.<sup>82</sup> Ezeknek az összehasonlítás szempontjából különösebb jelentőséget nem tulajdonítunk. Utalnunk kell azonban a felénk irányuló, az első és második fokozatba tartozó valóban délszláv hatásokra, nevezetesen a dunamenti baranyai és bácskai falvakban bizonyos szűkebbkörű divatra szert tevő, néhány korosztály körében élő, tiszavirág életű táncokra, melyek az utóbbi évtizedekben kerültek átvételre az ún. újabbstílusú délszláv táncrétegből. Ilyen pl. a „kukunješte”.<sup>83</sup> A délszlávok felé irányuló hasonló természetű magyar hatásra is említünk néhány példát, mégpedig a több baranyai délszláv faluban megtalálható „ranče” egyes változatai, a „szerémségi magyaros” és „sánta magyaros”, és a bánáti „magyaros” esetében.<sup>84</sup>

Az átvétel harmadik fokozatára lehet példa a tanulmányunkban részletesen tárgyalt tánc típus, mely kétségt kívül az előbbieknél régiesebb jellegű magyar anyag átvételének és lényegesen átalakult, bizonyos fokig asszimilált formájának látszik.

Részletesebben foglalkozunk a következőkben a legtöbb kutatást igénylő, negyedik fokozatban mutatkozó kölcsönhatásokkal, melyeket azonban jelenlegi ismereteink és lehetőségeink szerint csak a felénk irányuló hatásokban van módunk tárgyalni. Itt is figyelmen kívül hagyjuk általában a magyar karikázók és a balkáni kólók, horók, hórak, természetes formai összefüggéseit, melyek a mindegyik meglevő körformából és összefogózásból következnek s így különösebb eredményt, szorosabb kapcsolatok megvilágítását az ilyen összehasonlítástól nem várhatunk. Néhány esetben apróbb részletegyezések<sup>85</sup> a karikázó típusnál is bizonyos szorosabb érintkezésre hívják fel a figyelmet.

<sup>82</sup> Jankovics V.: 34. sz. tánc; Kricskovics i. m. 66. old.; Kiss Géza, *Ormányság*. Bp. 1937. 168. old., NI. Ft. 287. Ozora; további magyar és szlovák változatokról lásd Bartók Béla, *Magyar Népdal*. Bp. 1924. c. művében a 216. sz. dallamhoz csatlakozó jegyzetet.

<sup>83</sup> NI. Ft. 486. Bátmonostor; NI. Ft. 472, 485. Dávod; NI. Ft. 477. Dunafalva.

<sup>84</sup> Jankovics V.: 14., 23., 15. sz. táncok, továbbá az 53., 54., 55. sz. jegyzetekben a Ranče hivatkozott változatait.

<sup>85</sup> NI. Ft. 476., 477. Dunaszekcső és Dunafalva. A karikázó „rögzős” nevű része formailag, a „kocsikala” (Karád) és „kalalázás” (Szlavónia) pedig talán nevük eredetében kapcsolódnak délszláv anyaghoz. A nevek vonatkozásán lásd Kiss Lajos megjegyzéseit. Kiss Lajos, *A tánczenegyűjtés problémáiról*. Táncművészeti Értesítő 1956. Szerk.: Vályi Rózsi. 62. old.



Lényegesebbnek tartjuk a délmagyarországi csárdások és körcsárdásokban mutatkozó, negyedik fokozatba tartozó hatás kérdését. Az említett területen a balkáni táncanyagtól idegen, kétségtelenül magyar eredetű táncanyagba, s ennek is a friss részébe beszűrődött egy olyan motívumréteg, mely ugyancsak a régi típusú rezgő kólók motívumkincsével, jellegzetes mozgásmódjával mutat nagymértékű hasonlóságot. A keletdunántúli és bácskai, valamint Dél-Tisza vidéki csárdások rezgő, rugózó, bokarugózó, aprózó ún. „röszkettető”, „kenyérmozorzás” motívumkincse ilyen arányokban a magyar nyelvterület más részein nem fordul elő<sup>86</sup>. A konkrét összehasonlítás tehát fényt deríthet részletekbe menően arra, hogy a magyar nyelvterület déli etnikai csoportjainak csárdását miben gazdagította a balkáni táncanyag.

Bonyolultabb és összetettebb vizsgálatot kíván a régiesnek látszó magyar tánc típusnak, az ún. ugrós típus<sup>87</sup> bizonyos altípusainak konvergenciája a délszláv anyaggal. E típus nagy változatosságot mutató és különböző fejlettségi fokon levő altípusai ma főként Dunántúlon, Duna-Tisza közén, Dél-Tiszavidéken divatosak, a magyar nyelvterület többi részén pedig már igen nagy mértékben más típusokkal is keveredve élnek. Az említett déli sávon e típus legrégebbi altípusának egyik, főként a Duna menti területeken divatos, újabb keletűnek látszó jellemző formációja a körben, csoportosan összefogózással járt forma. (Más területekre jellemző altípusoknál a régiesebb eszközös, férfiak által járt egyes, kettes és nővel járt páros formák dominálnak, valamint menettáncá fejlődtek.)

Ez a sajátosság, valamint az ebből következő szerkezeti tulajdonságok (egyetlen motívum variánsainak sorozatos ismétlése, valamint az egymáshoz való igazodás miatti kötöttség), tempóbeli (♩: 120—130) és zenei kíséretbeli (esztam) hasonlóságok, továbbá az uralkodó motívumcsalád (háromlépés) egybevágása sok régi típusú délszláv kóló hasonló motívumaival okozhatta elsősorban azt a konvergenciát, ami a magyar és a délszláv anyag kapcsolatát a népi tudatban is meglevőnek mutatja. A bácskai, baranyai, tolnai és Fejér megyei, Duna menti területeken falvanként, de egy falun belül is, sőt sokszor egy adatközlő tudatában is a „kóló, kólé, rác kólé, zóré” elnevezések<sup>88</sup> rendszeresen keverednek a „kanásztánc, verbunk, ugrós, háromugrós, kísérő, tyúkverő, szakácstánc, tus, cinege,” tánc- illetve táncdallamtípus elnevezésekkel.<sup>89</sup> A felsorolt táncnevek mindegyike a szóban forgó régies magyar ugrós típushoz, illetve annak tánczenei kísé-

<sup>86</sup> NI. Ft. 472., 485. Dávod; NI. Ft. 486. Bátmonostor; NI. Ft. 467. Tápe; NI. Ft. 262. Sándorfalva.

<sup>87</sup> Az ugrós néven többször említett típuscsaládba soroljuk a somogyi kanásztánc-verbunk, sárközi, Duna menti, Fejér megyei ugrós, rábaközi dús, kalocsai, Pest környéki, dél-alföldi mars, oláhos nevű táncokat.

<sup>88</sup> „Kóló”, „kólé”, „rác kólé” elnevezések e típusra: Báta, Decs, Sárpilis, Alsónyék, Dunaszekcsőről Martin György; a „zóré” név pedig Perkátáról Martin György és Pesovár Ferenc gyűjtéseiben.

<sup>89</sup> Az idézett elnevezések a dél-dunántúli és bácskai területeken élnek e típus névváltozataiként, falvanként váltakozva. Az egyes névváltozatok sok esetben korosztályonként is mások.



retéhez, jellemző dallamaihoz kapcsolódik. Ezen a területen az ugrós típushoz járuló „kólé féle nóták” döntő többsége népzeneink legrégiesebb rétegébe tartozó táncdallam, bár az újabb időkben a közkedvelt régi dallamok mellé divatos indulózenék, cigánynóták, és szerb kólódallamok sorakoznak.

A régies magyar tánc típus Dél-dunántúli változataiban különösen nagymértékben jelenlevő összefogózott, csoportos körforma felé való fejlődéshez és e forma nagy divatjához, valamint a népi tudatban a táncnevek használatában tükröződő összemosódáshoz valószínűleg hozzájárulhatott a területileg is közeleső délszláv tánc kincs hasonlósága.

Mint ugyancsak a jövőben megvizsgálandó érintkezési pontként kell végül megemlítenünk a tamburások, vagy tökciterások jelentős szerepét is a Duna menti (Fejér, Tolna, Baranya, Kalocsa-vidék, Bácska, kiskunsági) és Dél-Tisza vidéki magyar falvakban,<sup>90</sup> ahol igen sok helyen a rezes és vonós zenekarok előtti, régibb magyar tánczenét szolgáltató hangszernek, — az eddig elsősorban balkáni és magyarországi délszláv hangszerként ismert — nyeles tamburát tartják.

Népzene tudományunk már több évtizeddel ezelőtt rámutatott a délszláv és magyar dallam kincs kölcsönhatásának tényeire,<sup>91</sup> s Bartók Béla összehasonlító népzenei munkássága után csaknem harminc évvel időszerűnek tartjuk a fejlődésben lemaradt szakterületünkön is az összehasonlító vizsgálatok megindítását, melyhez tanulmányunk első tétova lépésként kívánt hozzájárulni.

1961. november 15.

<sup>90</sup> A Fejér megyei adatokra vonatkozóan lásd: Pesovár Ferenc, *Alapi táncok* c. művét (István király Múzeum közleményei, C sorozat I/7. sz. Székesfehérvár 1960.) 117. l., a sárközi, bácskai, Dél-Tisza vidéki és kiskunsági előfordulásokat Martin György kézirat gyűjtéseiben, Kalocsa vidékére vonatkozóan pedig magam és Berkes Eszter kézirat gyűjtéseit.

<sup>91</sup> Lásd 80. sz. jegyzetet.



*A motívumpéldák és a közölt táncfolyamat adatai*

- 1—24. sz. motívumok a lakócsai film (NI. Ft. 208.) — 4., 8—10., 14—15. és 22. jegyzetben — megjelölt táncból származnak.
25. mot.: Kásád. Baranya m. „Tanac”. 1. mot. Gy.: Vujicsics Tihamér. NI. T. 16. sz.
- 26—27. mot.: u. o. 2—3. mot.
28. mot.: Kátoly, Baranya m. „Na dvi strane”. Gy.: u. a., NI. T. 18. sz.
29. mot.: Olasz, Baranya m. „Baransko kolo”. 1. mot. Gy.: ua. NI. T. 19. sz.
30. mot.: uo. 2. mot.
31. mot.: uo. „Kolo”. 2. mot.
32. mot.: Jankovics V. 5. sz. tánc motívuma. „Bácskai kóló”.
33. mot.: Tiszavasvári, Szabolcs—Szatmár m. Verbunk. Gy.: Borbély J., Jakab I., Martin Gy., Pesovár E., Pesovár F. NI. Ft. 328.
- 34—35. mot.: Nagyecsed, Szabolcs—Szatmár m. „Magyar verbunk”. Gy.: Martin Gy., Kiss Márta, Vásárhelyi László, Vargyas Lajos. NI. Ft. 246.
36. mot.: Nyíregyháza—Bundásbokor, Szabolcs-Szatmár m. „Csapásolás”. Gy.: Gábor Anna, Jakab Ilona, Martin Gy., Pesovár F. NI. Ft. 299.
37. mot.: Paszab, Szabolcs-Szatmár m., „Csárdás”. Gy.: Maác L., Martin Gy. Pesovár E., NI. Ft. 282.
38. mot.: Tiszavasvári, Szabolcs-Szatmár m., Verbunk. Gy.: Borbély J., Jakab I., Martin Gy., Pesovár E., Pesovár F., NI. Ft. 328.
39. mot.: Magyarvita, Románia. „Legényes”. Gy.: Molnár István, NI. Ft. 8.
40. mot.: Cigánytánc. Egyebekre vonatkozóan lásd.: 38. mot.
41. mot.: Mándok, Szabolcs-Szatmár m., Cigánytánc. Gy.: Lányi Ágoston, Pesovár E., NI. Ft. 242.
42. mot.: Nyírvasvári, Szabolcs-Szatmár m., Cigánytánc. Gy.: Berkes E., Lányi Á., Martin Gy., Pesovár E., NI. Ft. 322.

„Csizmaverős” tánc: Táncolták: 1. Kecskés Pál 50. é.

2. Veriga Bertalan 50. é.

3. Golubics István 51. é.

4. Veriga György 49. é.

5. Matyók György 54. é.

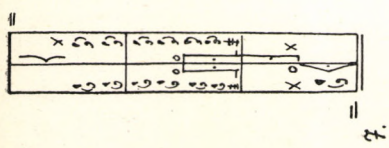
Gyűjtötték: Borbély Jolán, Kiss Márta, Kisgyörgy Pál, K. Kovács László, Pesovár Ernő, Vujicsics Tihamér. 1954-ben Lakócsán.

Film: NI. Ft. 208. 12. a. sz. tánc.

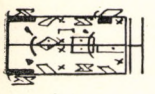
Magnetofonszalag: Vujicsics Tihamér és az Elte Néprajzi tanszékének tulajdonában.

Lejegyezte: Lányi Ágoston (tánc) és Martin György (zene).

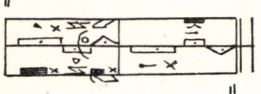




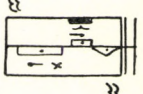
7.



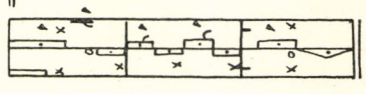
13.



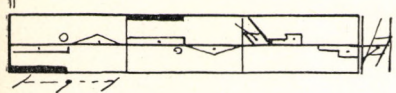
12.



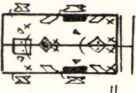
41.



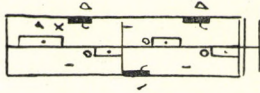
10.



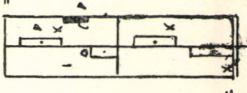
20.



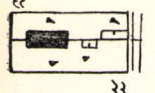
19.



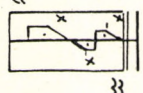
18.



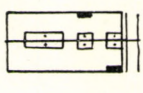
23.



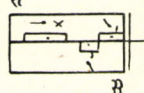
27.



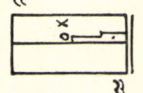
26.



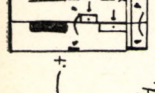
25.



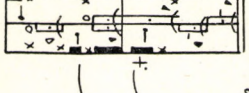
24.



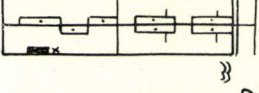
23.



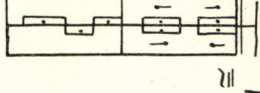
34.



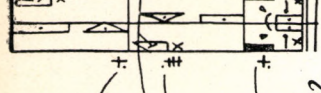
33.



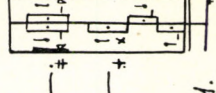
32.



31.



42.



41.

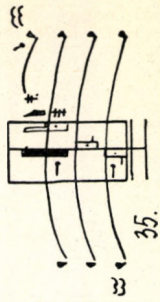
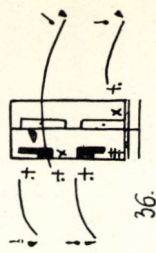
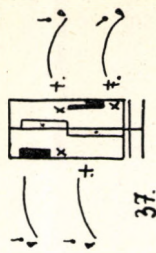
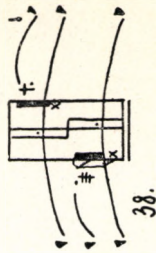
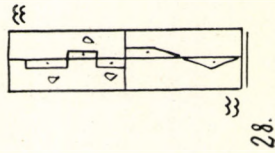
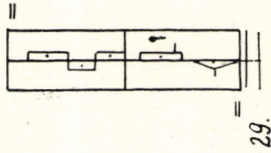
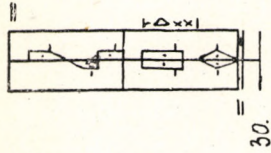
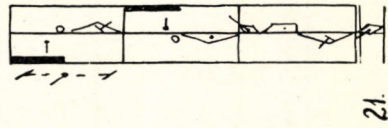
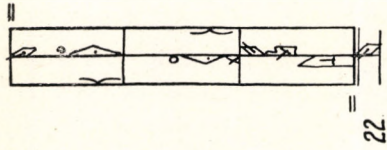
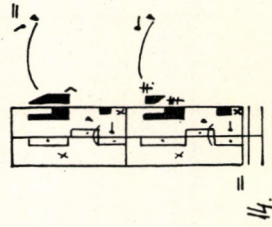
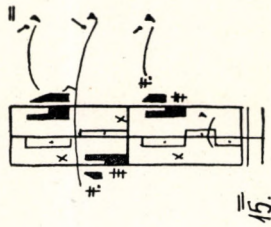
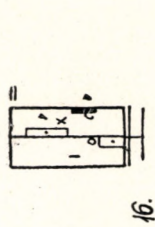
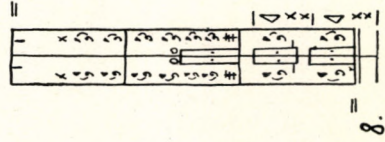
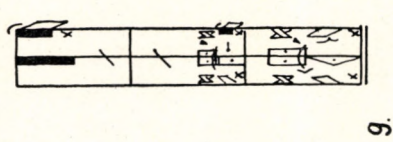
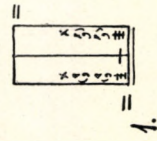
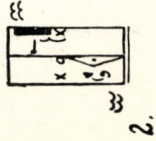
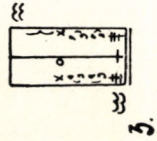
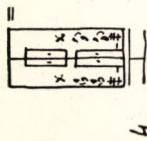


40.



40.







Handwritten musical score for a piece titled "Csizmaveros". The score is written on a single staff with a tempo marking of  $\text{♩} = 160$  and a *simile* instruction. The score is divided into five measures, each containing a vertical sequence of notes and rests, numbered 1 through 15. The notes are written in a stylized, handwritten notation. The measures are connected by a horizontal line with a double bar line at the end.

Measure 1: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Measure 2: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.

Measure 3: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

Measure 4: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

Measure 5: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

The score is written on a single staff with a tempo marking of  $\text{♩} = 160$  and a *simile* instruction. The score is divided into five measures, each containing a vertical sequence of notes and rests, numbered 1 through 15. The notes are written in a stylized, handwritten notation. The measures are connected by a horizontal line with a double bar line at the end.

"Csizmaveros"





The image displays a musical score for a Hungarian dance, organized into five vertical staves. The notation is a mix of traditional musical symbols and specific dance-related markings. The score is numbered 11 through 28, likely representing measures or sections of the piece. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as beams, slurs, and accents. The score is written in a style that suggests it is a historical or ethnographic document, possibly from a musicological study. The first staff on the left contains a continuous melodic line, while the subsequent staves show more complex rhythmic and harmonic patterns, including rests and dynamic markings. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.



The musical score is presented on five staves, each with a vertical staff line and a horizontal staff line. The music is in a single system, with measures numbered 23 to 34 on the left and 27 to 38 on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Measures 23 to 34 are on the left, and measures 27 to 38 are on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



LES CONNEXIONS HONGROISES D'UN TYPE DE DANSE  
CROATE*J. Borbély*

La présente étude développe l'analyse descriptive et comparative détaillée du type de danse le plus représentatif de la localité de Lakócsa, village croate sur les bords de la Drave, dans le département de Somogy. Cette danse est dite «à battements de bottes» (csizmavérós = tchismavéreuche).

Tout en tenant compte des conditions ethnographiques, des traits fonctionnels et de l'accompagnement musical de ce pas, l'auteur dirige tout particulièrement son examen sur l'application et l'élaboration des différents aspects de l'analyse formelle qui joue un rôle toujours plus important dans les recherches hongroises sur la danse populaire.

Cette confrontation accorde l'importance primordiale à l'analyse de la structure et du répertoire des motifs. Les considérations de l'analyse comparative, de sa méthode et de sa progression pour le répertoire des motifs sont les suivantes:

Faisant l'inventaire des motifs des variantes individuelles, l'auteur examine tout d'abord les systèmes et les tendances de ces variations, leur richesse, leur état structurel et — à l'aide de toutes ces données — l'aptitude de l'individu en question à créer la danse. Sur la base de ces tableaux personnels, il détermine ensuite les particularités d'ensemble du pas, qui dépassent le cadre des variantes individuelles, et les caractéristiques du répertoire des motifs, les différents types des motifs dominants, secondaires ou sporadiques. Il les analyse du point de vue de la structure, de la rythmique et de la cinétique. Puis, par le tableau des corrélations et des affinités entre le pas analysé et les autres danses recueillies à Lakócsa, Mme Borbély fait prendre connaissance des traits spécifiques de l'ensemble des motifs de la danse «à battements de bottes». La confrontation des danses sudslaves de Hongrie et des Balkans permet d'établir l'existence parallèle de deux couches distinctes de motifs. L'esquisse des connexions hongroises et est-européennes des éléments non-balkaniques de ce répertoire des motifs compose le dernier élément de cette phase de l'analyse.

Les aspects de l'examen et de la comparaison de la constitution structurelle du pas sont les suivants: la composition, l'étendue et la délimitation des séries de motifs; la corrélation de la danse et de la musique; la structure interne et l'ordre des phases du pas «à battements de bottes».



Ayant passé en revue tous les composants — donc les particularités fonctionnelles, musicales et formelles — de ce type de danse des Croates de Lakócsa, l'auteur déduit que celui-ci provient d'une fusion de la culture chorégraphique de deux peuples coexistants au cours de leur histoire et représente le produit spécial des richesses de la danse sud-slave et de la danse hongroise. Ainsi, c'est au sein d'un seul type de danse que nous pouvons suivre l'alliage spécifique de deux conceptions structurelles de caractère fondamentalement contraire: la coaction d'uniformité provenant de l'entrelacement continu des mains et des bras — élément caractéristiquement sud-slave et balkanique —, cette contrainte constante du répertoire des motifs et de la structure, se marie d'une manière toute spéciale à la liberté, dans sa structure et dans son répertoire des motifs, de la danse hongroise méconnaissant cet entrelacement continu. Le répertoire des motifs du pas interprété sur une musique spécifiquement sud-slave se compose donc de deux couches distinctes — une partie des motifs se rattachant au patrimoine balkanique, l'autre restant en contact avec un type archaïque des danses masculines hongrois —, mais réalise une unité organique.

Le dernier passage de l'étude de Mme Borbély brosse l'esquisse des autres modes de contact entre les richesses chorégraphiques hongroises et balkaniques, ainsi que de leurs principaux points de jonction, et jalonne, de cette manière, les tâches et les tendances futures de l'orchésographie comparative laissée jusqu'ici en marge.



# ILLUSTRATIONS

1. La première danse à la maison, ou a lieu la noce  
Danse «Drmes »
2. Danse «Drmes ». La spirale commence à se développer
3. Danse «krisanié »
4. Danse «krisanié »
5. Danse «krisanié »
6. Danse «krisanié »
7. Danse «kopogó »
8. Danse de jeunes filles se rattachant à des coutumes populaires de nocés
9. Danse de jeunes filles autour du garçon d'honneur
10. Danse «kolo » autour de la table de noce
11. Défilé de noce
12. Danse aux bouteilles
13. Danse aux bouteilles
14. Danse «csizmaverós » (tchizmavéreuche = où l'on frappe les bottes)







*EGY HORVÁT TÁNC TÍPUS  
MAGYAR KAPCSOLATAI*

*KÉPMELLÉKLETEK*





1. Első tánc a lakodalmás háznál: Drmeš

2. Drmeš. Megkezdődik a csigavonal kialakítása







3. Križanje

4. Križanje







5. Križanje

6. Križanje







7. Kopogó

8. Lakodalmi rostaöntéshez kapcsolódó leánytánc







9. Leánytánc a vőfély körül

10. Lakodalmi asztalkörüli kóló







11. Lakodalmi menet

12. Üvegestánc







13. Üvegestánc

14. Csizmaverős





## KUBIKOSBÁLOK

*Katona Imre*

Dolgozó népünk kedvelt szórakozásai között a különféle bálok más hagyományos táncalkalmak (lakodalom, fonó stb.) rovására csak az utóbbi 80—100 esztendőben jutottak ahhoz a vezető szerephez, amelyet a nemesség és a polgárság körében már jóval korábban elértek. A bál előretörése az egyes társadalmi csoportoknál bizonyos eltérésekkel következett be: a parasztság körében még jó ideig osztozott a korábbi hagyományos táncalkalmakkal, az ipari munkások viszont csaknem kezdettől fogva a céhes kisiparosok báljainak örökébe lépő, s többnyire mozgalmi jellegű nyilvános táncmultságokon szórakoztak, a kubikosok átmeneti helyzetükből következően egy ideig mind a két formát ismerték. Az általános bálozás a századforduló évtizedeiben élte virágkorát, később a válságos időszakokban lehanyatlott, a régebbi hagyományos formák pedig szinte teljesen eltűntek.

A téli időszak — különösen az újév és a farsang — szolgáltatta a legtöbb báli alkalmat minden társadalmi csoport számára, a dolgozó osztályoknál egy-egy báli idény a mezőgazdasági vagy ipari munka évi menetéhez igazodott: a parasztok és a kubikosok többnyire egész télen át ráértek, az ipari munkások viszont csak év végén és farsangkor, különben ők is bővében voltak a különféle ünnepnapoknak. A kis vállalkozó csányi dinnyések szórakozásai is sűrítve a téli hónapokra estek.<sup>1</sup> A bér munkások szórakozása lényegében a mindenkori kereseti viszonyok függvénye volt: különösen éles a kontraszt a máról holnapra élő, a mezőgazdasági és ipari válságot egyaránt érző kubikosok esetében: míg konjunkturális időszakokban téli pihenőjük idején szinte egymást érték a különféle házi és nyilvános bálok, névnapok, disznótorok, lakodalmak és egyéb multságok, válságos időszakokban viszont „A telet valósággal átalusszák, a mozgást kikapcsolják életükből: fiziológiai és biológiai funkcióikat a lehető legalacsonyabbra csökkentik, hogy a napi egyszeri étkezések között huszonnégy órák lázító kínját könnyebben elviselhessék.”<sup>1a</sup>

Országos viszonylatban a századforduló körüli idősziakra a bálozás széles skálája alakult ki, a sok átmenet miatt a változatos formákat nem könnyű csoportosítani. Mégis talán három fő formát lehet megkülönböztetnünk:

<sup>1</sup> Boross Marietta, *Adatok a csányi feledinnyések életmódjának és kultúrájának alakulásához*. Ethn. LXX. köt. 1959., 4. sz., 616. old.

<sup>1a</sup> Kovács Imre, *A néma forradalom*. Bp. 1947., 124. old. A szerző általánosságban szól az agrárproletariátusról, de megállapításai a kubikosokra is vonatkoznak.



1. a többféle néven ismert *házi bálók* lényegében rokoni, baráti összejövetelek voltak, a korábbi fonóbálokat, fosztókat stb. váltották fel; az agrárproletárok között maradtak fenn legtovább, egy ideig ismerték ezeket a kubikosok is.

2. a *kocsmai bálók* elsősorban a területi elvet érvényesítették: egy-egy falu-vég vagy városnegyed táncos fiatalsága gyűlt össze, legtöbb esetben ugyanahhoz a társadalmi csoporthoz tartozók. A kocsmai bálók elsősorban a nehezebben szervezhető és lassabban mozduló ellentétes osztályokra bomlott parasztságra voltak jellemzők, de részt vettek ilyeneken a kubikosok is. Magától értetődően a kocsmai bálókban robbant ki legtöbb ellentét.

3. a *nyilvános szakmai bálók* képviselik a legfejlettebb szórakozási típust, — a céhes kisiparosok, a nemesek és a polgárok táncalkalmainak népi megfelelői, — amelyeken azonos társadalmi helyzetű vagy foglalkozású csoportok vettek részt. A polgári bálók csak a szórakozást, a kubikos- és munkásbálók ezenkívül lehetőség szerint a mozgalom ügyét is szolgálták.

A különféle *házi bálók* az előző hagyományos társas összejövetelek egyenes leszármazottai és folytatói, időpontjuk szorosan a naptári ünnepekhez kapcsolódik, így a megszokott keretek feleslegessé teszik a hosszas szervezést és rendezést. Népi megfelelői a polgári batyusbáloknak, de itt sokkal erősebb a vérségi, baráti kapcsolat a vendégek között; még az azonos társadalmi helyzet is inkább e kapcsolatok eredője, mintsem tudatos elkülönülésé. A házi bálók elsősorban a fiatalság táncmulatságai, de mindkét nem minden korosztálya megtalálja a maga szórakozását; megrendezéséhez senkinek nem fűződik különösebb anyagi érdeke, egyszerűen jól akarják érezni magukat. E házi összejövetelek általában kisebb méretűek és szűkebb körűek a nyilvános bálóknál, kevésbé zajosak, s kevesebb az ellentét is, a meghitt környezetben a vendégek otthonosan érzik magukat. Hatósági engedélyre nincs szükség, a táncrend kötetlen, s mindez minimális költségekbe kerül. A bálozásnak ez a formája hovatovább a szegénység körére korlátozódott, valósággal konzerválta a régi, hagyományos népi hangszereket, dalokat és táncokat, mint ahogy „Azok a játékok és erőpróbák, nóták és alakoskodások, amelyek a summás szabad idejét színezik, a fonó életéből származtak át a hodály életébe. A summáscsoportok tartósabb együttléte még meg is sokszorozza a fonó nyújtotta lehetőségeket. . .”<sup>2</sup>

Az említett folyamatot a házi bálók egyes táji elnevezései is rögzítik: a múlt század második felében a szegedi tanyák között a fosztás munkáját az ún. *kukoricabál* zárta be;<sup>3</sup> ez időben Szentesen a *cécóház* kifejezés a városi bálók állandóbb helyeit jelölte,<sup>4</sup> a századforduló után ugyanezt a terminust alkalmazták azokra a

<sup>2</sup> Sándor István, *Otthon és summáság a mezőkövesdi matyók életében*. Népr. Ért. 38. köt., 1956., 190. old.

<sup>3</sup> SzegSz. (Bálint Sándor, *Szegedi szótár*. Bp. 1947) 1. köt. 223. old.

<sup>4</sup> MTSz. (Szinnyei József, *Magyar Tájszótár*. Bp. I. köt. 1893., II. köt. 1897—1901) I. köt. 218. old.



külterületi dohány szárító pajtákra is, amelyekben a dohány csomózó munkások gyakrabban rögtönöztek bálokat.<sup>5</sup> Az említett elnevezésekből nem nehéz a *fonóbál*, és *fonóház* emlékeit kihámozni.

Tanulságosak a házi bálok egyéb táji elnevezései is. A Csongrád megyében eléggé ismert *padkaporos bál*<sup>6</sup> paraszti szemléletre vall: „Tambura szó mellett 20–30 személy zsúfolódott egy szobába. Ülőhely csak a banyakemence padkája volt, innen a padkaporos elnevezés.”<sup>7</sup> A *kisbál*<sup>8</sup> a szerényebb méretekre, a *dugott bál*<sup>9</sup> a hatóságok kijátszására, a *citera*-,<sup>10</sup> illetve *tamburabál*<sup>11</sup> név pedig a legkedveltebb hangszerre utal. A kubikosok az említett padkaporos bál terminus mellett Mindszenten a *bimbic*,<sup>12</sup> egyebütt pedig az országszerte ismert *cécó*, *cécóbál*,<sup>13</sup> vagy az újabb *cuharé*, *cuharézás*<sup>14</sup> kifejezést használták, amelyet a mezőkövesdi summások is ugyanebben az értelemben ismertek.<sup>15</sup> E sokféle elnevezés lényegében ugyanazt a fogalmat fejezi ki; a *cécó* és a *cuharé* bizonyult közülük a legszívszabbnak: még akkor is fennmaradtak, amikor a házi bálok divatja elmúlt és más szórakozási formák vették át a helyüket. Így a *cécó* egyszerűen zajos mulatságot, a *cuharé* pedig mindenféle háznál tartott összejövetelt vagy nyilvános bált jelenthetett: „A kubikosok mindenszentektől húsvétig szórakoztak. Ők a *cuharézás*on előbb a házi mulatságokat értették, majd, mivel ennyire általános volt, kiterjesztették a nyilvános bálokra is, sőt a kártyázást, farsangolást, duhajkodást is mondták *cuharénak*. A karácsonyi ünnep is elvesztette vallásos tartalmát és tulajdonképpen egy nagy *cuharé* volt számukra.”<sup>16</sup>

A házi bálok egy ideig a birtokos parasztság körében is fennmaradtak: Szege-den lányok, legények, fiatal házasságok vettek benne részt és *citera*-, esetleg harmonikaszóra táncoltak;<sup>17</sup> Csongrádon a két háború között már a serdülők amolyan olcsó tánciskolájává vált, amelynek csekély kiadásait közösen fizették. A nincstelen szegények számára a házi bálok ennél sokkal többet jelentettek, nem egy-

<sup>5</sup> „Ahol sok a lány és gyakori a táncmulatság, az ilyen helyeket *cécóházaknak* nevezik”, írja Ecseri Lajos, *A magyar földműves nép munkája*, Szentes 1930., 21. old.

<sup>6</sup> A szót ismerik a csongrádi, mindszei és a szentesi kubikosok is.

<sup>7</sup> Bodócs Gyula, *Hetényegyháza múltja és jelene*, Kecskemét 1956., 18. old. A szerző a hetényegyházai kubikosokról is ír, akik Mindszentről települtek át a Kecskemét környéki homokra.

<sup>8</sup> SzegSz. I. köt., 223. old.

<sup>9</sup> SzegSz. I. köt., 208. old.

<sup>10</sup> Márta Mihály, *Maroslele és az uradalom történetéből*. Szőreg 1955., Kézirat 67–8. old.

<sup>11</sup> Kiss Lajos, *A szegény ember élete*. Bp. é. n. 99. old.

<sup>12</sup> Már a MTSz. I. köt., 132. old. is ismeri.

<sup>13</sup> Lásd MTSz. I. köt., 218. old. Ehhez még SzamSz. (Csűrő Bálint, Szamosháti szótár. Bp. 1935–36) I. köt., 122. old. és SzegSz. I. köt., 208. old. Ismerik a csongrádi, hódmezővásárhelyi, mindszei és szentesi kubikosok is.

<sup>14</sup> Bálint Sándor újabb szónak tünteti fel: SzegSz. I. köt., 223. old.: a „padkaporos” terminussal szemben újabbnak tartják a csongrádi, mindszei szentesi kubikosok is. A *cuharé*, *ricsaj*, *dübbögő* néven ismert táncos mulatságok zeneileg „önellátók” voltak. Vö. Varga Gyula, *Játékosdramatikus táncok Biharban*. Táncstudományi Tanulmányok, 1958., 114. old.

<sup>15</sup> „A *cuharé* a mezőkövesdiek hagyományos mulatsága. Ezt bármikor és bárhol engedély nélkül össze lehet hozni, mint belső körű mulatságot”, írja Koós Imre. *Summásélet*. Miskolc 1957., kézirat 28. old.

<sup>16</sup> Zalotay Elemér, *Kubikosok egymás között*. Szentes 1950., kézirat 2. old.

<sup>17</sup> SzegSz. I. köt., 223. old.



szer egyetlen szórakozási lehetőséget. A maroslelei uradalmi cselédek pl. néha saját lakásukban, egyébként a tágas komlószáritó pajtában tartották *citera-* vagy *boros bál*jaikat. A nyilvános bálokat nagyobb ünnepeken vagy az aratás befejezése után rendezték, de ezekre már idegenből fogadtak zenészeket.<sup>18</sup> A citerabálokhoz hasonlóak voltak a dohánycsomózó munkások említett pajtabáljai is.<sup>19</sup> A mezőkövesdi summások a munka megkezdése előtt vagy ünnepek estéjén cuháréztak: azt a néhány órát, amelyet a munkahajtsza szabadon hagyott és saját pihenőjükből még el tudtak vonni, ivással, dallal, citeraszóra járt táncsal töltötték ki.<sup>20</sup>

Hódmezővásárhely kiterjedt külterületén a tanyai cselédek telenként ún. *tamburabálokat* tartottak. Erről van legrészletesebb leírásunk s éppen ez hasonlít a legjobban a kubikosok házi báljaihoz is; különben itt ezeket gyakran közösen is tartották. Legtöbbször lányos házaknál gyűltek egybe, a cselédek természetesen a gazda engedélyével. A bálokat vasárnap vagy ünnepek estéjén rendezték, különösen az újév körüli időszak volt erre alkalmas, még a rossz idő sem jelentett akadályt. Mindenki ünnepelőbe öltözött és legalább valami térsztafélét vitt magával. A lányokat idősebb rokonok kísérték; a vendégek este 7—8 órára gyülekeztek és a hangulattól függően 10—11—12 óráig szórakoztak. A házigazda főtt kukoricát, tökmagot, sülttököt, ünnepélyesebb alkalommal pedig kalácsot és bort adott vendégeinek. Mindez nem került pénzbe, legfeljebb a tamburásnak csúszattak oda tapintatosan néhány krajcárt: — „Jó lősz húr-ra!” megjegyzéssel. A 20—30—40 főnyi vendégsereg zenével, táncsal, tréfás társasjátékokkal, kártyázással szórakozott.<sup>21</sup>

A kubikosokról is elmondható, hogy „Legkedvesebb szórakozásuk a cuhá-rézás, ez amolyan házibál-féle: néhány család összejövele. Mindenki megtalálta benne a neki megfelelő szórakozást, itt élhették ki a legjobban hajlamaikat: ehet-tek, ihattak, dárídozhattak úgy, hogy abból semmi botrány nem keletkezett.”<sup>22</sup> A kubikosok cuhárei inkább hétköznapi kis bálok voltak, mintegy hézagöltő szórakozások az ünnepi nyilvános bálok, névnapok, disznótörök stb. közötti időszakokban, nem egyszer azokkal összefonódva. Idők folyamán a kocsmái és a nyilvános, valamint a nagy kubikosbálok hatására csaknem teljesen feledésbe merültek.<sup>23</sup> A kubikosok is lányos házaknál gyülekeztek, sokszor 50—60-an is. A disznótört, névnapot stb. követő cuhárékat nem számítva, ők is vacsora után

<sup>18</sup> Márta M. *i. m.* 67—8. és 105. old. L. még Andrásfalvy Bertalan, *Uradalmi cselédek és pásztorok táncgyománya Tolna és Somogy megyében*. Táncstudományi Tanulmányok, 1958. 89—94. old.

<sup>19</sup> Ecseri L. *i. m.* 21. old.

<sup>20</sup> Koós I. *i. m.* 30. és 59. old.

<sup>21</sup> Kiss. L. *i. m.* 84. és 99. pód.

<sup>22</sup> Zalotay Elemér, *Pillanatfelvételek a kubikosok életéből*. Szentes 1950., kézirat 2. old.

<sup>23</sup> Illetve átalakultak *dongózássá* (Szentes): esti poharazgatássá, nótázássá.



kezdték a táncot: korábbi időszakban kecskebőr-duda, tekerő, később citeraszó mellett. Az idősebbek énekeltek, iszogattak vagy kártyáztak. 11—12 óra tájban ez a multság is véget ért. A legények között ritkán fordult elő ellenségeskedés, ami annál gyakoribb volt a kocsmai nyilvános bálokon.

A kocsmai bálók átmeneti formát képviselnek a házi és a nyilvános szakmai bálok között: szombaton vagy vasárnap esténként rendezték ezeket maguk az érdekelt kocsmárosok vagy a közvetlen közelben lakó fiatalság. Elsősorban a nagyobb ünnepek közötti időszakokban, különösen a parasztlegények kedvelték ezt a minimális szervezkedést kívánó báli formát. Hódmezővásárhelyen a múlt század 70—80-as éveitől kezdve vasárnaponként 2—3 helyen is volt ún. *csikóbál*: felnőtt legények és lányok kocsmai táncmultsága, amelyen a *csikóknak* (serdülőknak) nem kellett fizetniük.<sup>24</sup> A kocsmárosok természetesen csak a haszonra néztek és minden vendégnek ajtót nyitottak, egy-egy falu- vagy városrész nagyjából azonos társadalmi helyzetű fiatalsága azonban igyekezett a kocsmai bálokat magának kisajátítani: „Ezelőtt nem is vót szabad menni abba a bálba, csak a kubikoslegínnek.”<sup>25</sup> „A gazdalegény nem mēnt a kubikosbálba, hanem ezek mēntek oda, oszt szétverték... Vótak azok az idősebb legínyek, borzasztó büszkék vótak, még a fíjatalokat is mēgverték. Borzasztó sok gög uralkodott”, panaszolja az egyik szemtanú,<sup>26</sup> holott az esetek többségében társadalmi ellentétekről volt szó. A szilveszteri béresbálokon a szabadulás öröme volt nagy duhajság. „Ezek a multságok mindig barbár mulatozássá, szinte eszeveszett ősi szertartássá szoktak fajulni, mintha ezzel akarnák magukat kárpótolni az egész év örömtelenségeért, s elő akarnának készülni egy újabb év robotjára”, írja *Darvas József*.<sup>26a</sup> Sok tragikus, komikus és tragikomikus harcon át vezetett a fiatalság útja a szakmai szervezkedésig.

Szentesen a kubikosnegyedekben „Nagyobb sokadalom a bál. Téli idején, különösen farsangkor egymást érték ezek a bálok. Rendszerint a mozgékonyabb kocsmárosok rendezték és beléptidíjakat szedtek; nem fizetett rá egyik sem! E bálokat mindenki látogathatta, de ha idegen városrészbéli fiatal jelent meg, a helybeliek azonnal összesúgtak és kerülgetni kezdték. Ha a Kisérben volt ilyen bál, a felsőpártit nem látták szívesen és fordítva. Ha valaki mégis elmerészkedett ilyen helyre, ha először nem is, de másodszor feltétlenül 'megnyújtották'. Ennek természetesen megfelelő szervezkedés lett a következménye: virtusból mentek el egymás báljára, de most már nem egyenként, hanem csoportosan. Ebből aztán háború lett, összecsapáskor azonban nem használtak bicskát: tenyér, ököl, görbebot vagy székláb volt a fegyverük. Addig folyt a csata, amíg az egyik fél el nem takarodott a színtérről, menekülés közben azonban barátságosan meghívták a győzteseket a maguk legközelebbi báljára és a meghívást illet elfogadni, különben a győzelem nem volt teljes értékű. A következő héten így a Felsőpárton újult ki a verekezés... A hadakozásnak voltak multságos részletei is: a felvonuló kisérik a Felsőpárton igyekeztek a kocsmá valamelyik helyiségét birtokukba

<sup>24</sup> Kiss L. i. m. 82—3. old.

<sup>25</sup> Varga János 72 é. csongrádi kubikos közlése, 1952.

<sup>26</sup> Kajtár Mihály 73 é. csongrádi kubikos közlése, 1952.

<sup>26a</sup> *Szilveszteri béresbál* (1936), megj. *Országúton-városon*. Riportok, cikkek, 1936—1940. (Bp.) 1960.



keríteni és vizont. Ütközetre itt barikádozták el magukat, az ellenfél pedig az épületrészt körülkerítve kezdett ostromhoz: csúfondáros szavakkal ugratták kölcsönösen egymást. Ha nem igyekeztek a leszámolással, könnyen megeshetett, hogy a rendőrség füstölte ki mind a két felet sáncaiból.

Cuhárezások alkalmával az ilyesmi nem fordult elő, mert ott az idegen városrészbeli vendégjogot élvezett és a ház népe védelmére kelt. Az ilyen ellentétek azonban veszedelmesebbek voltak a közönséges virtuskodásoknál, valóságos párbajokat vívtak egymással: ilyenkor a bicska nyitva volt a zsebben és nem kötekedtek sokat, ha a cuháréból hazafelé tartó legényt valamelyik távolabbi utcában elkeríthették. Okos háziasszony el sem engedte vendégét, hanem ott fogta a házban. Reggel szabad volt az útja...<sup>27</sup>

Hasonló hadakozásokkal végződtek a csongrádi kocsmázások és kisebb bálók is, azzal az eltéréssel, hogy ott nem annyira az egyes városnegyedek fiataljai mérköztek meg, mint inkább a gazdalegényeket verték ki a kocsmákból. Azonnal használatba került a bicska és az *összeszokottabb* kubikoslegények félelmes hírű verekedők voltak. A helybeli tömegszervezeti vezetőknek és a hatóságoknak sok gondot okozott a fiatalság megzabolázása.

Amilyen gyakran rendeztek odahaza kocsmai bált, oly ritkán került rá sor távoli munkákon. Ha egy helyről nagyobb tömegben mentek el hosszú időre, rendszerint zenekart is vittek magukkal, illetve saját soraikból alakítottak és vasárnaponként bált rendeztek a telepen a kintinban, vagy a közeli falu kocsmájában. A falusi környezetben olyan hagyományos báli elemek is fennmaradtak, amelyekre otthon már semmi szükség nem volt: „Szombaton délben leállt a munka. Délutánénként felállott a rezesbanda a barakokknál és az otthontól távollevő munkássereg az ő nótáikra vigadozott.”<sup>28</sup> Mivel ezeket a falusi bálokat a kubikosok rendezték és a mulatságon az idősebbek is részt vettek, az említett háborúskodásokra itt nem került sor. Erre vonatkozólag tanulságos az egyik rendező visszaemlékezése:

A két háború között „Somogy megyébe Lábadon a pap kiprédikálta, hogy a csongrádi bicskás, istentelen népség még bálát akar rendezni! Tizenhat csendőrről járt ki a nyakunkra! A bálba éfé felé odagyűttek, szétnéztek, nem vót sémmit rendtelenség. Aszonták:

— Hát nem tudjuk, minket mé bolondítottak ide? Erontották az ünnepünket!

— Mink é? — mondta Kádár Rókus bácsi, — hát hányan vannak?

— Tizenhatan.

— Hát minek gyűttek ide?

Hát akkor mondják, hogy a pap nagyon még vót ijedve még a jedző, hogy a csongrádiak egymást gyilkolják! Szégyenköztek a csendőrről, mē bántotta őket, hogy ennyire kibolondították őket.”<sup>29</sup>

Az egyre kevesbedő hagyományos táncalkalmakat a mégoly szapora kocsmai bálók sem pótolták, az érdekelt társadalmi csoportoknak, a különböző közösségeknek maguknak kellett mind több nyilvános bált rendezniök. A *parasztbálok*

<sup>27</sup> Zalotay Elemér, *Kubikosok egymás között*. Szentes 1950., kézirat 2. old.

<sup>28</sup> Bodócs Gy. i. m. 25. old.

<sup>29</sup> Lajos József 41 é. csongrádi kubikos közlése, 1952.



az előző népi táncalkalmaktól sok hagyományos elemet örököltek ugyan, mégis valósággal kaput tártak a modernebb áramlatoknak, a gyors átalakulás és a gyökeres nivellálódás következtében a falusi és a városi, illetve a paraszti és a polgári, valamint a munkásbálok lefolyása országszerte eléggé egyöntetű volt. A bálokat csaknem mindenütt nagyobb ünnepeken (karácsony, Szilveszter, újév, farsang, húsvét stb.) vagy névnapokon (Katalin, Erzsébet stb.) tartották, a rendezőség gondoskodott mindenről, a feladatokat maguk között felosztották. Eleinte a szabadban, később inkább zárt helyiségben tartották a mulatságokat, a táncrend általában kötött volt: előbb a hagyományos népi táncokat, majd a divatos polgári táncokat járták el. Falun a zenekar is segített táncosokat toborozni: zenés-táncos felvonulást rendeztek vagy kiálltak a tánchelyiség elé.

Az osztálytársadalom jellegéből következően, az egyes társadalmi csoportok, foglalkozási ágak zártkörű báli mulatságokat tartottak. Például az iparosok báljait valóságos kaszt-szabályok jellemezték.<sup>30</sup> Az említett csányi dinnyések hazatérés után tartott nagy báljukon kívül még számos kisebbet is rendeztek, illetve részt vettek a parasztok báljain is.<sup>30a</sup> Az ipari munkások nem üzemenként, hanem szakmánként (esztergályosok, martinászok, vasasok stb.) rendezték táncmulatságaikat. Csepelen a hagyományos jellegű farsang végi bálokat a munkásotthonban vagy a vendéglőkben tartották, feltűntek a vidám maskarák is.<sup>31</sup> A Martin-bálokra a karácsony utáni leltározás, darujavítás időszakában került sor, szombat estétől vasárnap hajnalig mulattak a munkásotthonban.<sup>32</sup> Az esztergályosok 1914 előtt Katalin-bált tartottak a Vigadóban: a cigány- és a fúvósbanda zenéjére a csárdáson kívül divatos polgári táncot jártak, még a francia négyesre is sor került.<sup>33</sup> E munkásbálokat a baloldali tömegszervezeteken belül rendszerint öntudatos mozgalmi emberek szervezték, igyekeztek ezeket politikai célokra is felhasználni, de a sok besúgó miatt „Nem érezte az ember otthonosan magát”, panaszoja az egyik résztvevő.<sup>34</sup>

Átmeneti helyzetüknek megfelelően a kubikosok is részt vettek az agrárproletáriátus vagy az ipari munkásság rendezvényein. Csak nagyobb mezővárosokban tartottak önálló kubikosbálokat. A legtöbb helyen elegendő hagyományos báli alkalom kínálkozott: a szüreti bálok az újoncok bevonulásával egy időben, a karácsonyi, újévi és főként a farsangi bálok, valamint a helyi vásárok és búcsúk mulatságai. Ezeket társadalmi csoportok, foglalkozási kategóriák szerint rendezték (pl. szőlősgazdák, iparosok, tűzoltók és egyebek). A kubikosok a dolgozók báljait keresték fel, különösen a szilveszteri cselédbálokat látogatták nagy számban.

<sup>30</sup> A bálokról rövid összefoglalást 1. Kaposi Edit és Maác László, *Magyar népi táncok és táncos népszokások*. Bp. 1958., 113–8. old.

<sup>30a</sup> Boross M. i. m. 618. old.

<sup>31</sup> Ágoston János 58 é. munkás közlése, Csepel 1952.

<sup>32</sup> Köteles István 45 é. munkás közlése, Csepel 1951.

<sup>33</sup> Ágoston M. közlése.

<sup>34</sup> Ozorai József 38 é. munkás közlése, Csepel 1951.



„Bálakat mink készünk   csin ni”, mondja öntudatosan egy idős szegedi kubikos,<sup>35</sup> pedig ezen a téren Hódmezővásárhelyt illeti meg az elsőség. A kubikol s csökkenésével azonban egyik helyen sem tartottak külön kubikosb lokat, hanem helyette a csel db lokba és általában az agrárproletáriátus táncos sz rakoz saira jártak el. Csongrádon  s Szentesen a századfordulótól a második vil gh bor  g rendeztek önálló kubikosb lokat a baloldali tömegszervezetek; a mozgalom fellend l s t l és hanyatl s t l függött e bálok sorsa és jellege: Szentesen pl. a legkeményebb üldöztetések idején legfeljebb csak táncsal szórakoztak, máskor a műkedvelő előadásokat követte a b l, kedvezőbb időszakokban pedig propagatív tevek nyis get is folytattak.

Hódmezővásárhelyen a Szántó Kovács-féle egylet könyvtára javára már 1894 telén megrendezt k az első „szocialista” bált, amelynek f lezern l több r sztev j e között a kubikosokon kívül sok tanyai cseléd is volt. (A vásárhelyi gazdák komolyan tartottak is a f ldoszt st l!) A vásárhelyi b l nem csupán szórakozás volt, hanem politikai, kulturális jellegű összejövetel is: a b li rendezők kabátján ujjnyi széles, arasznyi hosszú vörös selyemszalag lógott, t ncsz netben a dalárda mozgalmi dalokat énekelt és szavalat, énekszám, mag njelenet is szerepelt a műsoron.<sup>36</sup>

Csongrádon  s Szentesen kedvezőbb időszakokban 3–4 kubikosb l is volt  vent , egyébként sokszor esztendőkön  t sem tartottak. Szentesen Katalin, Erzsébet napja és  j y, Csongrádon pedig Nagyboldogasszony (aug. 15.), karácsony, újév, vízkereszt, farsang, húsvét volt a kubikosb l időpontja. A csongrádi bálokat 8–10–12 szervezett bizalmi rendezte, akik a szokásos feladatokon kívül még kult rm sort is állítottak össze. A bálba csak kubikosok mehettek, elsősorban házas emberek, 1914 előtt páronként 1 K volt a bel ptid j. A jövedelmet a b l költségeire, kulturális és szociális célokra fordították. A meghívott férfiak s t t ruhában, fehér ingben, nyakkendő nélkül jelentek meg, csak a szaval knak volt piros nyakkend j k. A politikai jellegű verseken kívül Ady, Villon, Petőfi költeményeit szavalták leggyakrabban. A rövid és többnyire sikerült műsor után került sor a táncra, amelyet rendszerint e dallal nyitottak meg:

Jaj de bánom, hogy kubisnak sz llettem!  
 letemben talicsk zni k ll nekem.  
Gyere babám, gyere babám, v lts  ki,  
Ne k llj n a talicsk n  hervadni.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Bálint József 73  . szegedi kubikos közlése, 1955.

<sup>36</sup> Nagy Sándor, *A szocializmus keletkezése Hódmezővásárhelyen.* II. k t. 1950. kézirat (MMI arch.) 50–5. old.

<sup>37</sup> Kiss Mihály 62  . csongrádi kubikos közlése, 1952.



A tánchoz a kubikosokból alakult citerazenekar és egy helyi cigánybanda felváltva szolgáltatotta a zenét. Ilyen báli alkalmakkor soha nem fordult elő verekedés. Maguk a kubikosok is reálisan látták a bálokon kiütköző ellenségeskedések okait: „A kubikosoknak, gazdáknak, iparosoknak, zsidóságnak, az úri osztálynak külön bálja vót, ezek mindég különböztek, külön hejísígbé is vót.”<sup>38</sup>

A felszabadulás óta megsokasodtak a nyilvános báli alkalmak, s mivel az egész évi foglalkoztatottság biztosítva van, a munkahelyen legalább annyi bált rendeznek, mint a kubikosok lakóhelyén. A táncmulatságokat a különféle érdekvédelmi, kulturális, politikai tömegszervezetek keretein belül, megfelelő helyiségben, modern tánczenekarok és technikai vívmányok igénybevételével rendezik. Nincs külön kubikosbál, megszűntek a házi és kocsmai táncmulatságok is. A társadalmi nivellálódás olyan mértékű, hogy a helyzet előzetes ismerete nélkül aligha lehetne egyetlen bálteremről is megmondani: melyik társadalmi csoporthoz vagy foglalkozási ághoz tartoznak a táncosok?

Budapest, 1960. június.

<sup>38</sup> Kajtár M. közlése.



## LES BALS DE TERRASSIERS

*I. Katona*

L'auteur analyse les bals de terrassiers-brouettiers hongrois, divertissements favorisés de cette couche spécifique, à mi-chemin entre les ouvriers et la paysannerie. Naguère, ces terrassiers ambulants travaillaient surtout aux régularisations des cours d'eau — tel, par exemple, l'aménagement des rives de la Loire, en France — ainsi qu'aux terrassements des routes et des lignes de chemins de fer. L'auteur constate que les bals commencèrent à jouer un rôle prépondérant, comme délassément des masses laborieuses de Hongrie, il y a quatre-vingts ou cent années; les occasions de ce genre se réglaient alors sur la saison des travaux dans l'industrie ou l'agriculture, leur fréquence étant déterminée par la situation matérielle des salariés. On connaissait trois formes principales de ces bals en Hongrie:

1. Les bals privés qui prirent la relève des veillées de fileuses et des autres réunions dansantes jusque-là traditionnelles dans les villages. Ces bals devinrent populaires parmi les prolétaires agricoles les plus pauvres, ainsi que les terrassiers. L'occasion de s'y réunir en compagnie restreinte s'offrait à la jeunesse suivant les fêtes du calendrier et on y assurait en commun le manger et le boire.

2. Les bals d'auberge étaient la manifestation des séparations locales et, la plupart du temps, sociales, puisqu'exprimées dans la vie interne même d'un village, d'un quartier urbain, d'un groupe de hameaux, etc. Ces bals étaient populaires parmi les petits propriétaires qui furent, de tout temps, les éléments les moins actifs de la population rurale hongroise. Mais cette forme de transition entre les bals privés et les bals professionnels était également appréciée des terrassiers et d'autres couches sociales. Organisées par les aubergistes à l'occasion des fêtes marquantes, ces rencontres dégénéraient souvent — parmi les autochtones — en bagarres, tandis que, sur les lointains chantiers de travail des terrassiers-brouettiers, surtout si ceux-ci avaient participé à leur organisation, ces bals se déroulaient dans une atmosphère de discipline exemplaire.

3. La forme la plus évoluée de ces divertissements collectifs était certainement le bal professionnel public qui fournissait des occasions d'amusement aux artisans des corporations, aux nobles et aux bourgeois. Plus tard, les ouvriers industriels et agricoles leur empruntèrent cette coutume et, lors de ces bals, c'étaient des groupes de profession et de situation sociale identiques (vignerons, propriétaires terriens, artisans, valets de ferme, terrassiers, ouvriers industriels, etc.) qui s'y rencontraient.

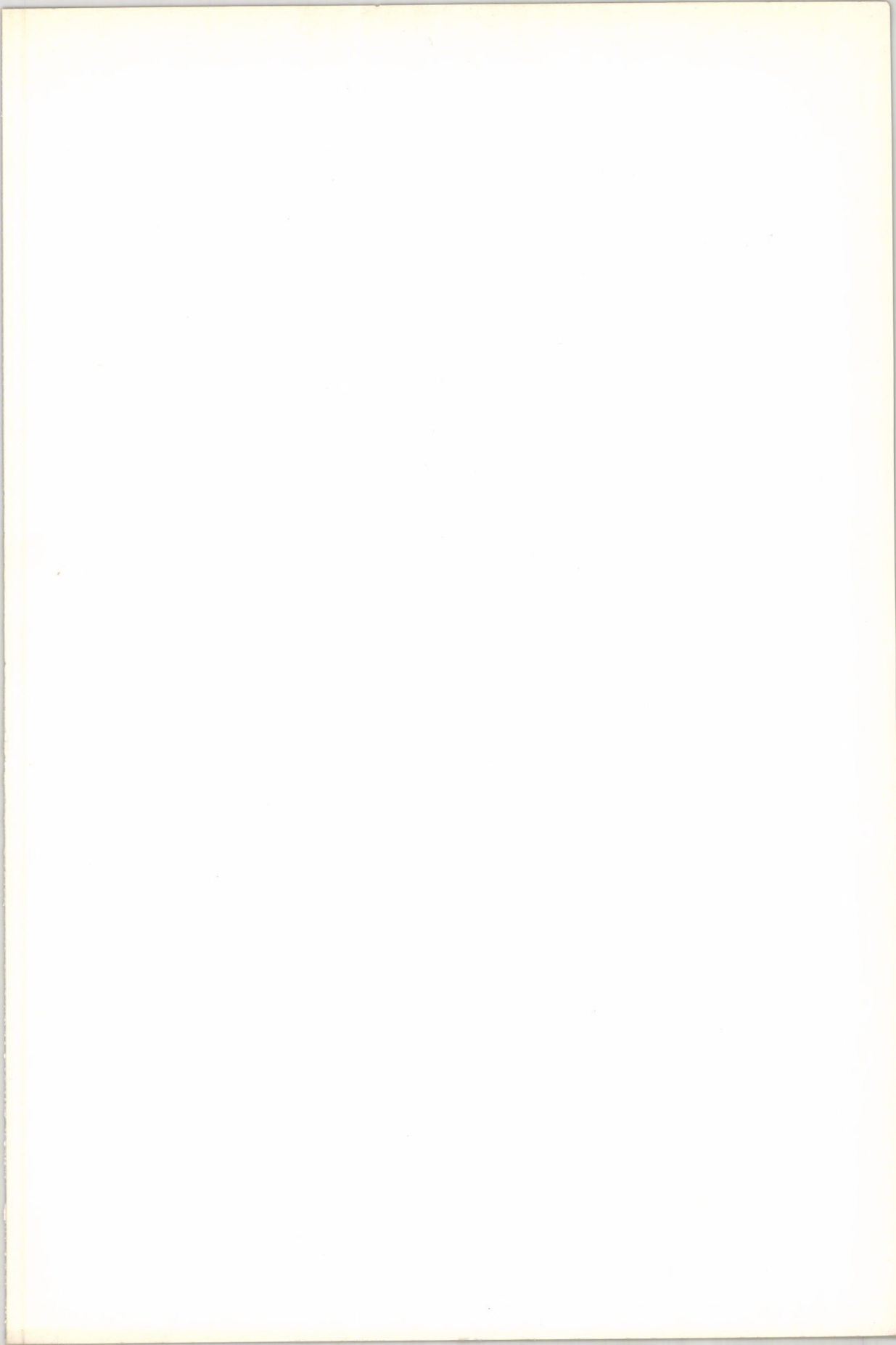


ent, en tant qu'organiseurs, et assuraient même la musique, ce qui était courant justement chez les terrassiers. Ces bals se tenaient également les jours de fêtes les plus importants; comme nous l'avons déjà signalé, leur fréquence dépendait uniquement des moyens de subsistance des participants. Ces bals furent fortement influencés par les conventions bourgeoises (habits, organisation, ordre imposé des danses, étiquette différente des règles de conduite traditionnelles, etc.). Cependant, une nuance significative est à relever: les ouvriers industriels et les terrassiers utilisaient ces occasions-là aussi à des fins de propagande militante; déclamations, chants révolutionnaires, sketches, etc., et parfois allocutions étaient au programme de telles réunions.











Ára: 26,— Ft